



**PODER EXECUTIVO
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERDISCIPLINAR EM CINEMA**

LAURA DA COSTA TOURINHO E SILVA

**A ESTÉTICA DA OPACIDADE COMO TENSIONAMENTO DA REPRESENTAÇÃO
TRANSPARENTE:
(RE)CONSTRUÇÃO DISCURSIVA E IMAGÉTICA EM THE ROCKY HORROR
PICTURE SHOW**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema, Universidade Federal de Sergipe, como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Cinema e Narrativas Sociais.

Orientadora: Prof. Dr. Renato Izidoro da Silva

**SÃO CRISTÓVÃO
2025**

LAURA DA COSTA TOURINHO E SILVA

**A ESTÉTICA DA OPACIDADE COMO TENSIONAMENTO DA REPRESENTAÇÃO
TRANSPARENTE:
(RE)CONSTRUÇÃO DISCURSIVA E IMAGÉTICA EM THE ROCKY HORROR
PICTURE SHOW**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema, Universidade Federal de Sergipe, como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Cinema e Narrativas Sociais.

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof. Dr. Renato Izidoro da Silva (orientador)
Universidade Federal de Sergipe

Prof. Dr. Carlos César Mascarenhas de Souza
Universidade Federal de Sergipe

Profª. Dra. Fernando de Mendonça
Universidade Federal de Sergipe

São Cristóvão, 27 de agosto de 2025

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE**

S586e Silva, Laura da Costa Tourinho e
A estética da opacidade como tensionamento da representação
transparente : (re)construção discursiva e imagética em The Rocky
horror picture show / Laura da Costa Tourinho e Silva ; orientador,
Renato Izidoro da Silva.– São Cristóvão, SE, 2026.
167 f. : il.

Dissertação (mestrado Interdisciplinar em Cinema) –
Universidade Federal de Sergipe, 2026.

1. Cinema – Estética. 2. Representação cinematográfica. 3.
Análise do discurso. 4. The Rocky horror picture show (Filme). I.
Silva, Renato Izidoro da, orient. II. Título.

CDU 791(049.3)

Aos que desconfiam das transparências.

AGRADECIMENTOS

Acredito que há algo de profundamente sábio que permeia tudo — e que se revela, para mim, através do acaso e do tempo. O tempo, especialmente, tem me ensinado. É ele que decanta, que mostra o que fica, que amadurece e transforma. É também ele que me ofereceu — mesmo nos momentos mais duros — a chance de compreender, crescer, aprender. E talvez isso seja o mais próximo de uma bênção que posso conceber. Durante os anos em que esta pesquisa foi gestada, o caminho nem sempre foi gentil. Mas foi através das inconstâncias, das pausas forçadas, das mudanças inesperadas e das dúvidas que encontrei matéria para amadurecer. Por isso, a essa força que se manifesta no tempo e no acaso, meu profundo agradecimento.

Agradeço também aos meus pais, Adjane e José Carlos. Este agradecimento não se faz, de maneira alguma, por formalidade, mas por convicção. Foram — e seguem sendo — meus maiores incentivadores e referências. São meu ponto de partida e, cada vez mais, meu ponto de chegada. Com eles aprendi que a vida acadêmica ganha sentido quando é atravessada por respeito, escuta e humanidade — no trato com o saber, com o trabalho e com as pessoas. Foi nesse exemplo, vivido cotidianamente, que reconheci a potência transformadora da universidade. O cuidado com que exercem suas funções como professores, pesquisadores e orientadores é inseparável do modo como ocupam, com afeto e integridade, também o lugar de pais. Muito do que hoje me move nasceu desse olhar. A eles, minha gratidão mais profunda.

Agradeço ao professor Renato Izidoro pelas orientações atentas, pelas sugestões de leitura e pelas contribuições sempre precisas. Seus apontamentos não apenas enriqueceram este trabalho, como também reacenderam em mim um interesse antigo que permanecia adormecido. Chegaram como uma dessas preciosas expressões do acaso. Levá-los ao texto foi uma verdadeira satisfação e, mais do que isso, despertou o desejo de continuar investigando, para além desta pesquisa, determinadas temáticas e autores.

Agradeço a Dantas, que tem sido meu companheiro de vida e também de vida acadêmica. Sua presença generosa e firme foi essencial nos momentos em que eu mesma duvidei da possibilidade de continuar. Pelos dias em que o jazz ou o rock preencheram os silêncios das pausas que eu custava a fazer, pelas vezes em que, em meio aos prazos e leituras, ele me lembrou do mundo — sugerindo um cinema ao fim do dia, uma pausa pro café, um respiro. Morar ao seu lado me ofereceu estabilidade e leveza no momento em que mais precisei.

À minha família — Levi, Acácia, Ana, Keziah, Khalil, João e Celso — que são família não apenas pelos laços de sangue, mas pela presença constante. Em cada encontro, seja para ver um filme, montar quebra-cabeça, jogar uma partida de baralho ou adedonha, há algo que me sustenta. Essa convivência viva, amorosa e ativa é, para mim, o verdadeiro sentido de pertencimento.

Aos meus amigos Malu, Yuri e Tiago, cuja amizade, prestes a completar duas décadas, sempre foi para mim um alicerce e uma referência do que sou e do que desejo me tornar.

Aos colegas, cujos caminhos no estudo do cinema e das artes se cruzaram com o meu, tanto na graduação quanto no mestrado, pela presença e pelas trocas ao longo dessa jornada. Dentre esses colegas, faço um agradecimento em especial a Maiara Mascarenhas, cuja presença, objetividade e escuta foram em determinado momento fundamentais para a visualização de alguns dos caminhos e horizontes seguidos aqui nesta pesquisa. À professora Kênia Freitas, agradeço pelo acolhimento durante a experiência no estágio docência. Agradeço aos professores do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema (PPGCINE) pelas contribuições oferecidas ao longo da formação.

Às minhas gatas, Lunga e Céu, que estiveram por perto durante todo o processo — às vezes perto até demais, disputando espaço entre os livros, as anotações e o mouse sobre a escrivaninha. Em certos momentos, tentaram até deixar suas próprias contribuições no teclado — as quais, infelizmente, não puderam ser incluídas nesta versão final.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), agradeço pelo fomento à pesquisa por meio da concessão da bolsa, essencial para a concretização deste trabalho.

Don't believe in yourself
Don't deceive with belief
Knowledge comes with death's release
— “Quicksand”, David Bowie

TOURINHO, Laura. **A Estética da Opacidade como Tensionamento da Representação Transparente: (Re)construção Discursiva e Imagética em The Rocky Horror Picture Show**. 161 f. Dissertação (Mestrado em Cinema e Narrativas Sociais). – Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema, Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2025.

RESUMO

A presente pesquisa examina a imagem cinematográfica enquanto território de conflito dialético entre as construções discursivas da transparência e da opacidade. O direcionamento da investigação baseia-se na arqueologia do saber de Michel Foucault, através da qual se identificou na episteme clássica um regime de visibilidade pautado na racionalidade que submeteu a imagem, assim como outras formas de representação, a um sistema normativo orientado por noções como a de verossimilhança. A dissertação compreende que a estruturação de normas da construção fílmica, como a decupagem clássica, foi influenciada pela crença nessa episteme, consolidando-se como expressão de um projeto racionalista-representacional que sustenta a ilusão de transparência. Para aprofundar essa análise, a pesquisa investiga como a episteme clássica se expressou nas reflexões filosóficas sobre a estética, examinando as contribuições de Baumgarten, Kant e Schopenhauer. Subsequentemente, na discussão sobre a opacidade como força de ruptura, foram abordados os pensamentos de Heidegger e Rancière. É nesse contexto que se analisa o objeto fílmico. *The Rocky Horror Picture Show* (1975), compreendido como um filme que encarna a opacidade como gesto crítico e político. As conclusões indicam que o filme mobiliza a opacidade não pela ruptura com a linearidade da decupagem, mas por meio de estratégias como a paródia, a hibridização de gêneros, a ambiguidade na representação de gênero e sexualidade e arquétipos e a autorreferencialidade, que desestabilizam a discursividade hegemônica transparente e reconfiguram as fronteiras do visível.

Palavras-chave: Transparência. Opacidade. Estética. Representação. Discurso.

TOURINHO, Laura. **A Estética da Opacidade como Tensionamento da Representação Transparente: (Re)construção Discursiva e Imagética em The Rocky Horror Picture Show**. 161 f. Dissertação (Mestrado em Cinema e Narrativas Sociais). – Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema, Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2025.

ABSTRACT

This research examines the cinematographic image as a territory of dialectical conflict between the discursive constructions of transparency and opacity. The investigation is guided by Michel Foucault's archaeology of knowledge, through which the classical episteme is identified as a regime of visibility grounded in rationality—one that subjected the image, along with other forms of representation, to a normative system oriented by notions such as verisimilitude. This dissertation argues that the structuring of filmic norms, such as classical *découpage*, was influenced by belief in this episteme, consolidating itself as an expression of a rationalist-representational project that sustains the illusion of transparency. To deepen this analysis, the research investigates how the classical episteme was expressed in philosophical reflections on aesthetics, examining the contributions of Baumgarten, Kant, and Schopenhauer. Subsequently, in the discussion of opacity as a disruptive force, the thoughts of Heidegger and Rancière are addressed. It is within this framework that the chosen filmic object, *The Rocky Horror Picture Show* (1975), is analyzed—understood here as a film that embodies opacity as a critical and political gesture. The conclusions indicate that the film mobilizes opacity not by breaking with the linearity of *découpage*, but through strategies such as parody, genre hybridization, ambiguity in the representation of gender and sexuality, the use of archetypes, and self-referentiality. These elements destabilize the hegemonic discourse of transparency and reconfigure the boundaries of the visible.

Keywords: Transparency. Opacity. Aesthetics. Representation. Discourse.

LISTA DE FIGURAS

Numeração	Título	Página
1	Montagem Paralela	44
2	Montagem Paralela	44
3	Montagem Paralela	44
4	Montagem com Descontinuidade Espacial	49
5	Montagem com Descontinuidade Espacial	49
6	Montagem com Descontinuidade Espacial	49
7	Poster de <i>The Rocky Horror Picture Show</i>	106
8	Poster de <i>Jaws</i>	106
9	Boca se Aproximando	108
10	Boca se Aproximando	108
11	Performance da Boca	115
12	Performance da Boca	115
13	A Scientist	115
14	A Heroine	115
15	A Hero	116
16	A Hadyman	116
17	A Domestic	116
18	A Groupie	116
19	A Rival Scientist	116
20	A Creation	116
21	Delivery Boy	116
22	An Expert	116
23	Abertura na Cruz com Zoom Out na Igreja	117
24	Abertura na Cruz com Zoom Out na Igreja	117
25	Ambientação da Música <i>Dammit Janet</i>	118
26	Ambientação da Música <i>Dammit Janet</i>	118
27	Beijo na Frente da Cruz	118
28	Beijo na Frente da Cruz	118
29	Trovão	120
30	Placa de Aviso	120
31	Brad e Janet na Chuva	121
32	O Castelo de Frankenstein	121
33	Primeiro Contato com Riff-Raff	123
34	Primeiro Contato com Riff-Raff	123
35	Brad e Janet Entram no Castelo	123
36	Brad e Janet Entram no Castelo	123

37	Brad e Janet Entram Mais no Castelo	124
38	Brad e Janet Entram Mais no Castelo	124
39	Primeira Imagem do Frank-N-Furter	126
40	Reação de Janet	126
41	Revelação de Frank-N-Furter	126
42	Desmaio de Janet	126
43	Entrada de Frank-N-Furter	127
44	Entrada de Frank-N-Furter	127
45	Retirada Performática da Capa	127
46	Retirada Performática da Capa	127
47	Frank na Pausa da Palavra <i>Anteci.....pation</i>	130
48	Reação de Janet	131
49	Reação de Brad	131
50	Retirada das Roupas	132
51	Retirada das Roupas	132
52	Retirada das Roupas	132
53	Entrada no Laboratório	132
54	Nascimento de Rocky	133
55	Nascimento de Rocky	133
56	Rocky Recebe Utensílios de Ginástica	134
57	Rocky Recebe Utensílios de Ginástica	134
58	Rocky e Frank Vão Para o Quarto	134
59	Rocky e Frank Vão Para o Quarto	134
60	Janet e Frank no Quarto	136
61	Brad e Frank no Quarto	136
62	Janet e Rocky em <i>Touch-a, Touch-a, Touch Me</i>	138
63	Janet e Rocky em <i>Touch-a, Touch-a, Touch Me</i>	138
64	Janet e Rocky em <i>Touch-a, Touch-a, Touch Me</i>	138
65	Rocky e Brad em <i>Touch-a, Touch-a, Touch Me</i>	138
66	Rocky e Brad em <i>Touch-a, Touch-a, Touch Me</i>	138
67	Rocky e Brad em <i>Touch-a, Touch-a, Touch Me</i>	138
68	Magenta e Columbia em <i>Touch-a, Touch-a, Touch Me</i>	138
69	Magenta e Columbia em <i>Touch-a, Touch-a, Touch Me</i>	138
70	Magenta e Columbia em <i>Touch-a, Touch-a, Touch Me</i>	138
71	Riff-Raff e Frank em <i>Touch-a, Touch-a, Touch Me</i>	138
72	Riff-Raff e Frank em <i>Touch-a, Touch-a, Touch Me</i>	138
73	Riff-Raff e Frank em <i>Touch-a, Touch-a, Touch Me</i>	138
74	Dr. Scott e Janet	140
75	Dr. Scott e Janet	140
76	Brad e Janet	141
77	Brad e Janet	141
78	Frank e Rocky	141
79	Frank e Rocky	141
80	Jantar	141
81	Jantar	141
82	O Corpo de Eddie	142
83	<i>Floor Show</i>	144
84	Columbiaa no <i>Floor Show</i>	145

85	Rocky no <i>Floor Show</i>	145
86	Brad no <i>Floor Show</i>	145
87	Janet no <i>Floor Show</i>	145
88	Entrada de Frank no <i>Floor Show</i>	147
89	Entrada de Frank no <i>Floor Show</i>	147
90	Frank Flutua na Piscina	148
91	Todos Entram Na Piscina	149
92	Todos Entram Na Piscina	149
93	Interrupção do <i>Floor Show</i>	149
94	Interrupção do <i>Floor Show</i>	149
95	Rocky Carrega Frank como em King Kong	150
96	Os Rebeldes Atacam Rocky e Frank	150
97	Os Rebeldes Atacam Rocky e Frank	150
98	Queda de Frank-N-Furter	151
99	Queda de Frank-N-Furter	151
100	Fuga de Brad, Janet e Dr. Scott	151
101	Fuga de Brad, Janet e Dr. Scott	151
102	<i>Lost in time/ And losti in space/ And meaning</i>	152
103	<i>Lost in time/ And losti in space/ And meaning</i>	152
104	Duas Mona Lisas	154
105	Mona Lisa e Jukebox	154
106	American Gothic	155
107	American Gothic	155
108	Davi, de Michelangelo	155
109	Davi, de Michelangelo	155
110	Discóbolo, de Míron	156

SUMÁRIO

Introdução	14
1. A Produção Acadêmica Sobre The Rocky Horror Picture Show: Um Estado da Arte	19
1.1. O Estado da Arte	19
2. Entre Transparência e Opacidade: Fundamentos Epistêmicos e Discursivos da Imagem Cinematográfica.....	25
2.1. Imagem: Um Conceito Mental.....	31
2.2. Imagem e Realismo: Das Artes Plásticas ao Cinema	33
2.3. A Imagem Realista no Cinema	38
2.4. Imagem Cinematográfica e Discurso: A Transparência e a Opacidade	42
3. Da Transparência do Juízo à Opacidade do Acontecimento: Estética, Representação e Ontologia da Imagem	61
3.1. Entre razão e Sensibilidade: a constituição da estética em Baumgarten.....	62
3.2. Da Lógica do Sensível ao Juízo Estético: A Domesticação do Sensível como Operação Kantiana	74
3.3. De Kant a Schopenhauer: a Estética na Fronteira entre Conhecimento e Metafísica	81
3.4. Heidegger e a Crítica da Estética Moderna: Da Subjetividade à Ontologia da Obra.....	85
3.5. A Potência do Não-Saber: Poética, Patologia e Forma na Crítica Estética de Rancière.....	89
4. The Rocky Horror Picture Show: Manifesto da Opacidade contra a Representação Transparente Hegemônica.....	101
4.1. Um Conjunto Diferente de Mandíbulas: A Paródia como Estratégia de Desestabilização da Transparência	105
4.2. <i>Science Fiction/Double Feature</i> : Reconstrução Opaca de um Imaginário Clássico	109
4.3. Time Warp: Trajetória do Paradigma Transparente à Imersão na Opacidade	117
4.4. Don't Get Strung Out by the Way I Look: o Cientista, o Monstro e o Vampiro — Frank-N-Furter e a recusa da legibilidade e da Lógica Representacional.....	124
4.5. So, Come Up to the Lab: A Subjetividade Fabricada.....	131
4.6. Janet! Brad! Rocky! Doctor Scott!: A Performance da Cientificidade	139
4.7. Whatever happened to Fay Wray: A decadência de Frank N. Furter e a Ótica Rosa.....	142

4.8. Uma Galeria de Imagens: Reapropriações e a Crise do Estético	152
Considerações finais	158
Referencial Bibliográfico	164
Referencial Filmográfico.....	167

INTRODUÇÃO

A imagem cinematográfica, frequentemente compreendida como uma extensão da fotografia, é tradicionalmente vinculada à ideia de representação do real. Mais do que isso, é constantemente interpelada a conformar-se a uma suposta verossimilhança com o mundo empírico. No entanto, essa exigência repousa sobre uma concepção idealizada de realidade — uma noção que, por sua própria natureza, nos escapa. O que chamamos de "real" é, em última instância, uma construção perceptiva mediada por hábitos cognitivos e culturais. Trata-se de um arranjo de sentido que se sustenta não pela evidência ontológica do mundo, mas pela sedimentação de formas de ver e compreender.

Diante da impossibilidade de apreender o real em sua totalidade, nos resignamos à sua simulação. A representação torna-se, então, o modo pelo qual nos aproximamos daquilo que escapa à apreensão direta — um artifício que encena a realidade sem jamais coincidir com ela. É nesse jogo de aparências que reside a ilusão: tomamos por verdadeiro aquilo que é apenas reflexo, fingimos dominar o indomável por meio de imagens que, no máximo, tangenciam sua superfície. Como, então, afirmar com segurança que aquilo que percebemos é o real em si, e não apenas uma fabricação — uma ilusão reiterada por nossos próprios dispositivos de interpretação?

Essa operação de recorte e reorganização que estrutura nossa experiência do mundo encontra ressonância na crítica elaborada por Henri Bergson. Em sua obra *A Evolução Criadora*, o autor estabelece uma analogia entre o funcionamento do pensamento e o mecanismo do cinematógrafo. Segundo ele, tanto o conhecimento quanto o cinema operam por meio da justaposição de instantes isolados, capturando fragmentos descontínuos da realidade e reorganizando-os em uma sequência que simula continuidade. Assim como a imagem cinematográfica não apreende o movimento em sua plenitude, mas o reconstrói a partir de fotogramas, o pensamento não apreende o devir das coisas em sua integralidade, limitando-se a reconstruções parciais que oferecem a ilusão de totalidade. Trata-se, portanto, de um processo de simplificação e abstração que, ao inferir o todo a partir de partes, supõe — de forma enganosa — ter alcançado a própria essência do real.

Esse anseio por estabilização do sentido e por transparência na imagem inscreve-se em um ímpeto ordenador mais amplo, enraizado na racionalidade lógica e na compulsão por enquadrar o mundo em estruturas representacionais. Não se trata, portanto, de uma especificidade do campo visual, mas de uma operação epistemológica que atravessa os modos de produção de conhecimento e os processos de subjetivação. Nesse contexto, o cinema —

enquanto linguagem dotada de espessura estética e discursiva — foi igualmente capturado por esse projeto de normatização simbólica, que buscou neutralizar a potência de sentido das imagens ao submeter seus fluxos ao controle da representação. Trata-se de um esforço sistemático de domesticação dos dispositivos produtores de visibilidade, voltado à contenção de tudo aquilo que poderia desestabilizar as formas hegemônicas de ver, conhecer e significar o mundo.

Ainda que o cinema tenha sido atravessado por projetos normativos que visam à construção de imagens transparentes e verossímeis, a opacidade permanece como uma espessura irreduzível de toda e qualquer imagem. Assim como toda linguagem, as imagens carregam um grau inevitável de opacidade — uma zona de indeterminação que escapa à captura plena pelo olhar. A normatização das formas representacionais busca, frequentemente, suprimir essa opacidade, ocultando suas fissuras, ruídos e materialidades. No entanto, tal tentativa é sempre parcial: a textura da tela, a marca do pincel, o som da voz, o ruído da película ou da digitalização — tudo isso insiste. Mesmo a imagem cinematográfica — que, como observa Bergson, mimetiza os mecanismos do pensamento e por isso se apresenta com um grau ainda mais elevado de ilusão referencial — é atravessada por esse excesso, por essa superfície que resiste à decifração total.

A dialética entre transparência e opacidade é, portanto, constitutiva da própria discursividade das imagens. Nenhuma das duas é intrinsecamente positiva ou negativa; ambas são formas possíveis de construção de sentido. Ainda assim, é inegável que a transparência se estabeleceu historicamente como pilar de discursos hegemônicos, que buscam apagar contradições, lacunas e os próprios dispositivos de visibilidade que os sustentam. É nesse ponto que a opacidade revela sua potência crítica: não como negação pura, mas como possibilidade de tensionar as formas de representação que pretendem se fazer absolutas. É a partir dessa perspectiva que se inscreve esta pesquisa: compreender a imagem cinematográfica como campo de uma dialética entre transparência e opacidade, cujas tensões discursivas, estéticas e epistemológicas orientam modos de ver, representar e conhecer.

Nesse horizonte, torna-se fundamental observar como determinadas obras cinematográficas tensionam essas estruturas representacionais ao reivindicarem formas de opacidade que escapam às lógicas de legibilidade e estabilização do sentido, tal como foram historicamente normatizadas no campo do cinema. Ao resistirem à transparência como imperativo normativo, tais filmes reativam o potencial político da imagem, desestabilizando os códigos representacionais consolidados e abrindo brechas para outras formas de articulação do visível e do dizível. É nesse contexto que se insere *The Rocky Horror Picture Show* (1975),

filme que se caracteriza justamente por subverter convenções narrativas, visuais e simbólicas, operando por meio de um excesso estético que escapa à decodificação imediata. Diante disso, esta pesquisa se orienta pela seguinte questão: de que maneira *The Rocky Horror Picture Show* mobiliza a opacidade como operador epistêmico e estético para desestabilizar os regimes de representação transparente hegemônicos no cinema? A proposta é investigar como a composição formal e discursiva do filme não apenas expõe as fraturas do modelo representacional dominante, mas também instaura um campo de dissenso em que o sensível é reconfigurado e outras formas de inteligibilidade se tornam possíveis.

Para tanto, esta pesquisa tem como objetivo geral investigar a imagem cinematográfica enquanto campo de tensão dialética entre transparência e opacidade, a partir dos embates discursivos, estéticos e epistemológicos que orientam os modos de ver, representar e conhecer. Para isso, propõe-se, em um primeiro momento, examinar os fundamentos epistemológicos da transparência representacional vinculada ao projeto racionalista, com base nas formulações estéticas de autores como Baumgarten e Kant — especialmente no que se refere à subordinação da experiência sensível a esquemas de inteligibilidade e à consolidação de um ideal racionalizante da arte.

No campo cinematográfico, será analisado o funcionamento das estratégias formais do cinema clássico hollywoodiano — como a decupagem clássica, o naturalismo e os mecanismos de identificação — entendidas como expressões de uma episteme racionalista-representacional que sustenta a ilusão de transparência e, de modo sub-reptício, veicula discursos ideológicos normativos. A pesquisa também se dedica à investigação da opacidade como dimensão irreduzível da imagem e como operador de ruptura estética, articulando esse debate às contribuições de Heidegger e Rancière, para os quais a arte se configura como acontecimento e instância crítica das partilhas do sensível. Por fim, o estudo se concentra na análise de *The Rocky Horror Picture Show*, investigando como recursos como a paródia, a ambiguidade de gênero e sexualidade, a fragmentação narrativa e o excesso estético operam como dispositivos de opacidade que desestabilizam convenções representacionais e articulam um discurso potencialmente subversivo.

Nesse sentido, a presente investigação adota uma abordagem qualitativa, de natureza ensaística e analítico-interpretativa, guiada por uma perspectiva crítica da imagem enquanto construção discursiva atravessada por disputas de sentido. Parte-se do entendimento de que tanto o discurso cinematográfico quanto a produção do conhecimento são historicamente situados e atravessados por regimes de visibilidade, racionalidade e poder. Inspirada na arqueologia do saber de Michel Foucault, a pesquisa busca problematizar os modos de

constituição dos saberes e das imagens, privilegiando interpretações que resistam à naturalização dos sentidos e à lógica representacional dominante.

A análise se estrutura, assim, em torno da oposição entre transparência e opacidade enquanto operadores estético-discursivos em constante tensão. O conceito de opacidade, compreendido não como déficit de sentido, mas como espessura irreduzível da imagem (Orlandi, 2020), é mobilizado como chave analítica para pensar os limites da racionalidade representacional e as brechas que a arte pode instaurar nos regimes hegemônicos do visível. A escolha de *The Rocky Horror Picture Show* como objeto de estudo justifica-se por sua capacidade de encarnar a opacidade como gesto estético e político. O filme não é abordado como um enigma a ser decifrado, mas como um campo de ambiguidade e excesso, analisado a partir de conceitos extraídos da filosofia foucaultiana, da estética contemporânea e da teoria crítica da imagem — com destaque para os aportes de Heidegger, Rancière e Deleuze. A investigação, portanto, não busca estabilizar sentidos nem propor uma leitura conclusiva da obra, mas acompanhar seus deslocamentos e contradições, evidenciando sua potência disruptiva frente aos dispositivos representacionais consolidados.

O percurso teórico-metodológico desta pesquisa se estrutura em três capítulos da seguinte forma: O Capítulo 1 – *Entre Transparência e Opacidade: Fundamentos Epistêmicos e Discursivos da Imagem Cinematográfica* – estabelece os alicerces teóricos do trabalho a partir do pensamento arqueológico de Foucault. Analisa-se a constituição da *episteme* clássica como regime de visibilidade pautado na crença na transparência da linguagem e na plena inteligibilidade do mundo, examinando de que modo essa lógica se projeta sobre práticas discursivas e artísticas. Em contraponto, a *episteme* moderna introduz a opacidade como elemento constitutivo da linguagem e da subjetividade, desestabilizando o ideal mimético e revelando o caráter histórico e mediado dos sentidos. A partir dessa virada, o capítulo discute a imagem como construção mental e discursiva, delineando os deslocamentos da representação nas artes visuais — da pintura à fotografia — até sua consolidação no cinema. Conclui-se com a análise das estratégias formais do cinema clássico hollywoodiano, tais como a decupagem contínua, o naturalismo e os mecanismos de identificação, compreendidos como operadores de uma transparência normativa que oculta sua própria construção e sustenta discursos ideológicos hegemônicos.

O Capítulo 2 – *Da Transparência do Juízo à Opacidade do Acontecimento: Estética, Representação e Ontologia da Imagem* – desloca o foco para o campo da filosofia estética, aprofundando a oposição entre regimes representacionais da transparência e forças disruptivas da opacidade. Reconstroem-se os fundamentos da estética moderna a partir de Baumgarten,

Kant e Schopenhauer, evidenciando como suas tentativas de valorização do sensível ainda permanecem ancoradas em esquemas racionalizantes. Em seguida, são mobilizadas as críticas de Heidegger e Rancière ao paradigma da representação, propondo-se uma reconfiguração da arte como acontecimento ontológico e como dissenso das partilhas do sensível. Nesse contexto, a opacidade é abordada como potência — não como déficit ou obscuridade, mas como condição de emergência de novas formas de ver, sentir e pensar. O capítulo propõe, assim, uma virada epistemológica: do reflexo à ruptura, da imagem como espelho à imagem como acontecimento.

Por fim, O Capítulo 3 – *The Rocky Horror Picture Show: Manifesto da Opacidade contra a Representação Transparente Hegemônica* – aplica os referenciais teóricos previamente desenvolvidos à análise do filme *The Rocky Horror Picture Show* (1975), de Jim Sharman, compreendido como experimento estético que encarna a opacidade como força crítica e política. A análise recai sobre estratégias como a paródia, a fragmentação narrativa, a ambiguidade de gênero e sexualidade, e o excesso visual e sonoro, demonstrando como tais procedimentos desestabilizam os códigos formais do cinema clássico e instauram brechas nos pactos de legibilidade e coerência narrativa. O filme é analisado não como objeto a ser decifrado, mas como campo de ambiguidade, onde o excesso e a dissonância desarticulam a lógica da transparência, reconfigurando as fronteiras do visível e do pensável. A análise acompanha, assim, os gestos de opacidade da obra e suas potências disruptivas.

1. A PRODUÇÃO ACADÊMICA SOBRE *THE ROCKY HORROR PICTURE SHOW*: UM ESTADO DA ARTE

Este capítulo dedica-se à realização de uma pesquisa de caráter bibliográfico, comumente denominada *estado da arte*. Tal modalidade de investigação consiste no mapeamento e na análise da produção acadêmica de um determinado campo, com o objetivo de identificar tendências, recorrências temáticas e lacunas que atravessam diferentes contextos e períodos históricos (Ferreira, 2002). No âmbito desta dissertação, o levantamento concentra-se nas pesquisas brasileiras, redigidas em língua portuguesa, que tomam *The Rocky Horror Picture Show* como objeto central de estudo.

A realização desse mapeamento justifica-se pela necessidade de situar a presente pesquisa no contexto da produção científica contemporânea, a partir de um balanço crítico dos trabalhos já consolidados. Conforme apontam Romanowski e Ens (2006), o estado da arte permite apreender o estágio em que se encontra o conhecimento sobre um determinado tema, evidenciando tanto os caminhos já percorridos quanto as zonas de silêncio — as lacunas — que permanecem abertas à investigação.

Do ponto de vista metodológico, o levantamento foi realizado a partir das bases de dados da Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD), da Plataforma Sucupira e do Portal de Periódicos da CAPES, abrangendo o período entre 2017 e 2025. Embora o recorte inicial previsse a delimitação entre os anos de 2020 e 2025, a ausência de trabalhos anteriores a 2017, dentro dos critérios estabelecidos, levou à esta nova delimitação do intervalo temporal. Cabe ressaltar que, como observam Romanowski e Ens (2006), o acesso restrito aos textos integrais constitui um desafio recorrente nesse tipo de investigação; por essa razão a análise fundamentou-se majoritariamente no exame de resumos e palavras-chave, compreendidos aqui como fontes documentais legítimas para o mapeamento das tendências do campo.

A seção seguinte apresenta, assim, um panorama da produção acadêmica em língua portuguesa sobre *The Rocky Horror Picture Show*, organizando os dados de modo a evidenciar as abordagens predominantes e a sustentar a necessidade de um deslocamento teórico em direção a uma reflexão de ordem estético-filosófica, centrada relação entre transparência e opacidade na construção imagética.

1.1. O Estado da Arte

Com o objetivo de delinear um estado da arte que fundamentasse as discussões desenvolvidas nesta dissertação, a pesquisa concentrou-se, em um primeiro momento, na identificação de trabalhos que compartilhassem o mesmo objeto de estudo, o filme *The Rocky*

Horror Picture Show. Para tanto, realizou-se uma busca na Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD), utilizando o termo “Rocky Horror” em “Todos os Campos”, de modo a abranger ocorrências no título, autoria, ano de publicação, resumo e palavras-chave.

A pesquisa retornou apenas dois trabalhos, ambos dissertações de mestrado, o que já indica a relativa escassez de produções acadêmicas brasileiras que tomem o filme como objeto central de investigação. O primeiro deles, intitulado *Performance e potência: o despertar sexual feminino no cinema musical e de horror*, foi defendido por Angélica Franceschini Ghilardi em 2025, sob orientação de Karla Adriana Martins Bessa. Apesar de constar na base da BDTD, o texto não se encontra disponível para consulta. Ainda assim, a partir do título e das palavras-chave associadas — poder, performance, mulheres, gêneros cinematográficos, musical e terror — é possível inferir que se trata de uma pesquisa voltada à discussão de questões de gênero, com ênfase na performance e no despertar sexual feminino no interior dos gêneros musical e de horror. Diante da ausência de acesso ao trabalho, qualquer aprofundamento analítico se mostraria especulativo e, portanto, improdutivo.

O segundo trabalho identificado corresponde à dissertação defendida por Isabella Karine Souza Santos em 2024, no âmbito do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema e Audiovisual (PPGCINE), o mesmo programa ao qual esta pesquisa se vincula. Intitulada *O figurino como elemento narrativo em The Rocky Horror Picture Show*, a dissertação de Santos propõe uma análise do figurino não apenas como vestimenta, mas como um operador narrativo fundamental na construção das personagens e no desenvolvimento da trama. A autora situa o filme no contexto da estética pós-moderna, mobilizando os conceitos de pastiche e paródia para discutir a mescla de gêneros — horror, ficção científica e musical — característica da obra.

A abordagem adotada por Santos é predominantemente semiótica, apoiando-se em autores como Ferdinand de Saussure e Roland Barthes para compreender o figurino como um sistema de significação, articulado a partir das relações entre signo, significante e significado. Sua análise concentra-se especialmente na trajetória de Brad, Janet e Frank N’Furter, observando a evolução dessas personagens por meio das transformações de suas vestimentas ao longo da narrativa, organizadas em três momentos distintos: inicial, intermediário e final.

Enquanto a pesquisa de Santos se dedica à materialidade do figurino e à decodificação de seus sentidos no interior da narrativa fílmica, o presente trabalho propõe um deslocamento teórico e analítico. Em lugar de interrogar prioritariamente o que o figurino — e, de modo mais amplo, a imagem — “quer dizer”, esta dissertação concentra-se na opacidade da imagem cinematográfica, investigando os modos pelos quais *The Rocky Horror Picture Show* tensiona

a representação e produz um discurso estético que opera menos pela transparência do sentido e mais pela fricção, pelo excesso e pela instabilidade da forma.

Dando continuidade ao mapeamento de pesquisas que compartilham o mesmo objeto de estudo desta dissertação, realizou-se uma busca na Plataforma Sucupira, novamente a partir do termo “Rocky Horror”. Na categoria “Teses e Dissertações”, foram identificados dois trabalhos: a dissertação de Souza, anteriormente mencionada, dedicada à análise do figurino em *The Rocky Horror Picture Show*, e a dissertação intitulada *O infamiliar e a experiência queer: uma análise psicanalítica do horror diante da diferença em Rocky Horror*, defendida por Lucas Dourado Leão em 2024, no Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade Federal do Pará (UFPA).

Embora o texto integral desta última não esteja disponível para consulta, o acesso ao resumo e às palavras-chave permite identificar seus principais pressupostos teóricos e analíticos. A pesquisa mobiliza o conceito freudiano de *Das Unheimlich* para refletir sobre o sentimento de estranhamento provocado pelo encontro do sujeito com o que lhe é simultaneamente familiar e perturbador, articulando tal experiência às questões de gênero, sexualidade e diferença. Nessa abordagem, o filme opera predominantemente como instrumento analítico para a investigação de processos psíquicos e políticos do sujeito, situando o cinema de horror como um campo privilegiado para a análise do inconsciente.

Ainda que ambas as pesquisas partam de *The Rocky Horror Picture Show* como um objeto transgressivo, capaz de desestabilizar regimes normativos de percepção e identidade, e compartilhem o interesse pelas experiências de estranhamento, instabilidade e desencaixe, seus enfoques divergem de modo decisivo. Enquanto a dissertação em Psicologia compreende o infamiliar como uma categoria psicanalítica e política associada ao horror diante da diferença, à monstrosidade e à instabilidade das identidades de gênero, o presente trabalho desloca a análise para o cerne estético-filosófico da imagem cinematográfica. A noção de opacidade aqui proposta, embora dialogue com a categoria do infamiliar tal como formulada no campo da Psicologia, não se define em oposição à transparência, mas refere-se aos modos pelos quais a imagem tensiona a significação unívoca, fazendo coexistir zonas de legibilidade e de indeterminação. Cumpre ressaltar, contudo, que tais considerações derivam exclusivamente da leitura do resumo e das palavras-chave do trabalho, uma vez que não foi possível o acesso ao texto integral. Desse modo, quaisquer aprofundamentos adicionais se mostrariam especulativos e, portanto, infrutíferos.

Ainda por meio da Plataforma Sucupira, identificou-se o artigo de Ivan Fortunato, publicado em 2024, intitulado *Gênero, sexualidade e cultura no filme The Rocky Horror*

Picture Show. O trabalho adota um enfoque predominantemente sociocultural e comparativo, voltado à análise das questões de gênero e sexualidade mobilizadas pelo filme. O eixo central do artigo consiste na comparação entre a versão original de 1975 e o remake, especialmente a partir da substituição de Tim Curry — ator cisgênero em performance travestida — por Laverne Cox, atriz transgênero, interrogando em que medida essa atualização pode ser compreendida como um avanço progressista ou, ao contrário, como um processo de atenuação da força transgressora e da estética *trash* que caracterizam o filme original. Fortunato insere *The Rocky Horror Picture Show* no contexto dos movimentos de libertação sexual da década de 1970, compreendendo-o como um instrumento de educação cultural capaz de tensionar a heteronormatividade.

Em determinado momento, o autor mobiliza a noção de *Rocky Horror* como um “filme transgênero” em duplo sentido: primeiramente, em razão de sua tematização das identidades de gênero e, em segundo lugar, por sua constituição formal marcada pela hibridização de gêneros cinematográficos — musical, ficção científica, horror e comédia — aspecto que também é reconhecido nesta dissertação como indicativo de uma obra que atravessa fronteiras e resiste a categorizações estanques. Apesar desse ponto de convergência, o artigo concentra-se em debates sociopolíticos e identitários relacionados a gênero e sexualidade, dimensões que não constituem o foco central do presente trabalho, cuja análise se orienta prioritariamente para os modos de operação estética da imagem cinematográfica.

A última base de dados consultada foi o Portal de Periódicos da CAPES, no qual se realizou a busca pelo termo “Rocky Horror” na opção “Buscar tudo”, que abrange bases, periódicos e livros. Nessa primeira pesquisa de caráter mais amplo, foram identificados 252 trabalhos. Dentre esse conjunto, contudo, apenas três artigos estavam redigidos em língua portuguesa. São eles: *Sexualidades em cena: da (hetero)normatividade ao queer em The Rocky Horror Picture Show* (2022), de Felipe Daniel Ruzene; *A subversão da (hetero)normatividade no cinema americano: uma análise a partir de Freaks e The Rocky Horror Picture Show* (2017), de Thiago Spíndola Motta Fernandes, (o qual so consegui acesso ao resumo); e o já mencionado *Gênero, sexualidade e cultura no filme The Rocky Horror Picture Show* (2024), de Ivan Fortunato. Como podemos ver já pelos seus títulos estes três artigos tem como eixo central as discussões de gênero, sexualidade e suas subversões.

A partir do levantamento realizado nas diferentes bases de dados — BDTD, Plataforma Sucupira e Portal de Periódicos da CAPES — observa-se que a produção acadêmica em língua portuguesa que toma *The Rocky Horror Picture Show* como objeto central de estudo é relativamente restrita e concentra-se em um recorte temporal recente, compreendido entre os

anos de 2017 e 2025. No total, foram identificados seis trabalhos, sendo três dissertações de mestrado e três artigos científicos. Do ponto de vista temático, nota-se uma predominância de abordagens voltadas às questões de gênero, sexualidade e suas implicações socioculturais, mobilizando referenciais teóricos oriundos sobretudo dos campos da Psicologia, dos Estudos de Gênero e da Teoria Queer. Ainda que alguns desses trabalhos reconheçam aspectos formais e estéticos do filme — como sua hibridização de gêneros cinematográficos — tais elementos aparecem, em geral, subordinados a discussões identitárias, políticas ou representacionais.

Tabela 1: Mapeamento do Estado da Arte da Pesquisa

Tipo de Trabalho	Autor	Ano	Eixo Temático Predominante	Abordagem Teórica
Artigo	Thiago S. M. Fernandes	2017	Social/ Identitário	Subversão da Normatividade
Artigo	Felipe Daniel Ruzene	2022	Social/ Identitário	Teoria Queer
Dissertação	Isabella K. S. Santos	2024	Narratologia / Estética	Semiologia do Figurino
Dissertação	Lucas Dourado Leão	2024	Psicológico / Social	Psicanálise (Infamiliar)
Artigo	Ivan Fortunato	2024	Sociocultural	Estudos de Gênero / Remake
Dissertação	Angélica F. Ghilardi	2025	Social / Gênero	Performance / Despertar Sexual

Ao analisar os dados, observa-se que a totalidade da produção identificada em língua portuguesa foi publicada entre 2017 e 2025. Este recorte temporal sugere um renovado interesse pelo objeto, possivelmente impulsionado pelo lançamento do *remake* de 2016 e pela consolidação dos estudos de gênero e sexualidade nas faculdades de Cinema e Humanidades no Brasil. Contudo, o ponto mais relevante deste mapeamento não reside apenas na cronologia, mas na hegemonia temática. Nota-se que a grande maioria das pesquisas (Ruzene, Fernandes, Fortunato, Leão e Ghilardi) converge para o eixo social e identitário. Nestes trabalhos, o filme opera prioritariamente como um dispositivo para discutir a política dos corpos e a subversão da heteronormatividade. Até mesmo a pesquisa de Santos (2024), que se volta para a materialidade do figurino, o faz sob uma lente semiótica preocupada com a decodificação de sentidos.

É precisamente neste cenário de saturação das análises identitárias que a presente dissertação encontra sua justificativa e originalidade. Não se trata de ignorar a potência política e sexual de *The Rocky Horror Picture Show*, mas de compreender que tal potência não emana apenas do 'quê' é representado (o corpo travesti, o sexo dissidente), mas do 'como' a imagem se constitui. Enquanto a literatura existente busca a transparência do sentido — seja ele político,

psicanalítico ou semiótico — este trabalho dedica-se à relação da construção do sentido a partir das noções estéticas de transparência e opacidade. O objetivo aqui é investigar a imagem que resiste à apreensão imediata, que se afirma em sua espessura estética e que tensiona a representação clássica. Assim, ao deslocar o olhar do conteúdo representado para a operação da forma, esta pesquisa pretende preencher a lacuna de uma discussão estético-filosófica que considere o filme não apenas como um manifesto social, mas como um objeto que tensiona a própria ontologia da transparência imagética e cinematográfica.

Diante do cenário de saturação das abordagens identitárias mapeado neste capítulo, impõe-se como passo lógico o desenvolvimento das ferramentas conceituais capazes de sustentar uma análise acerca da relação entre a transparência e a opacidade enquanto construções do sentido da imagem. Os capítulos seguintes concentram-se, portanto, na elaboração desse percurso teórico, a partir do qual *The Rocky Horror Picture Show* será interrogado em sua dimensão estética.

2. ENTRE TRANSPARÊNCIA E OPACIDADE: FUNDAMENTOS EPISTÊMICOS E DISCURSIVOS DA IMAGEM CINEMATOGRAFICA

Em *As Palavras e as Coisas*, publicado originalmente em 1966, Michel Foucault (1999) propõe uma investigação arqueológica do saber, buscando compreender as condições históricas que possibilitaram a emergência e a sustentação dos sistemas de conhecimento em diferentes períodos. A partir dessa abordagem, o autor identifica três epistemes¹ fundamentais que organizam o saber em três momentos distintos da história ocidental: a episteme pré-clássica, a clássica e a moderna. Como destacam Macêdo e Vieira (2019), a arqueologia foucaultiana permite observar as rupturas que marcam a transição entre essas formações epistêmicas. Tais descontinuidades não se explicam apenas por inovações técnicas ou descobertas científicas, mas sobretudo por transformações nas práticas discursivas — modos historicamente situados de enunciar, estruturar e legitimar o conhecimento. Para Foucault, o saber é sempre condicionado por essas práticas discursivas, que delimitam o que pode ser dito e reconhecido como verdadeiro em cada época. No contexto deste trabalho, destaca-se, em especial, a relação entre as epistemes clássica e moderna.

A episteme clássica, cujos ecos ainda se fazem presentes na forma contemporânea de conceber a realidade, é marcada pelo predomínio do racionalismo, que atribui à razão a capacidade de desvendar o mundo natural (MACÊDO; VIEIRA, 2019). Tal concepção apoia-se em uma ontologia que pressupõe a existência contínua, estável e inteligível dos objetos e fenômenos, concebendo o real como algo ordenado e acessível ao pensamento lógico (CANDIOTTO, 2009). Nesse contexto, sob a lógica cartesiana, compreende-se que a verdade pode ser alcançada por meio da decomposição dos fenômenos em partes elementares, mensuráveis e observáveis, que possam ser submetidas a um método rigoroso de análise (MACÊDO; VIEIRA, 2019).

A adoção de tal método é concebida como condição fundamental para a produção de um conhecimento verdadeiro e consistente. É por meio dessa observação sistemática que se torna possível elaborar um sistema de representação capaz de estabelecer uma correspondência precisa entre as “palavras” e as “coisas” (SOUZA; FURLAN, 2018). Nesse contexto, a episteme clássica se caracteriza como episteme da representação. A representação, portanto, não está no próprio mundo fenomênico, mas no pensamento ordenado que o organiza e enuncia. O sujeito não é problematizado em sua existência ou agência; ele é visto apenas como um canal

¹ São as condições que possibilitam a formulação do saber, configurando os fundamentos que deram origem às diversas formas do conhecimento empírico (FOUCAULT, 1999)

transparente pelo qual se manifesta o discurso que, dentro das condições que estabelecem esta episteme clássica, é reconhecido como verdadeiro. As palavras, nesse cenário, funcionam como espelhos do mundo, desde que estruturadas de acordo com um método rigoroso que assegure clareza e coerência (SOUZA; FURLAN, 2018).

A tarefa fundamental para o 'discurso' clássico consiste em atribuir um nome e com esse nome nomear o seu ser. [...] Quando ele nomeava o ser de toda representação em geral, era filosofia: teoria do conhecimento e análise das idéias. Quando atribuía a cada coisa representada o nome que convinha e, sobre todo o campo da representação, dispunha a rede de uma língua bem-feita, era ciência - nomenclatura e taxionomia (FOUCAULT, 1999, p. 169).

A nomeação configura-se como um ato essencial na construção de sentido, uma vez que organiza o mundo e o torna inteligível. Ao nomear de forma precisa, a linguagem não apenas apreende a essência do objeto e estabelece sua identidade, mas também opera como instrumento de revelação da realidade. Nessa perspectiva, longe de encobrir, a linguagem desvela, tornando visível e compreensível aquilo que é nomeado. O discurso clássico, ao postular uma correspondência transparente entre linguagem e mundo, sustenta a possibilidade de um conhecimento claro e objetivo, no qual linguagem e sujeito funcionam como mediadores diretos entre o ser e sua representação. Aqui, a transparência é compreendida como um conceito positivo, pois é aquilo que nos possibilita ver, viabilizando a produção do conhecimento. Porém, essa transparência, através da qual se deduz ver tudo, também se estabelece enquanto uma estrutura discursiva de controle do comportamento e dos corpos.

A O surgimento do paradigma pan-óptico e da sociedade disciplinar teria gerado uma virada no regime de visibilidade transparente, que então se volta para a esfera do mundo objetivo acessível ao observador, cuja interação com o observado é abolida e substituída por um regime de supervisão e submissão reduzido à perspectiva única de quem observa e pode ver tudo. (REIS, 2021, p.525).

Inicialmente, a ideia de "visibilidade transparente" estava associada à concepção iluminista de que ver e conhecer eram caminhos para o acesso à verdade, marcados pela clareza e objetividade. No entanto, como indicado acima, com o advento do paradigma panóptico², essa

² O Panóptico é um modelo arquitetônico concebido por Jeremy Bentham, cuja estrutura funcional foi, posteriormente, apropriada por Michel Foucault (1999) como metáfora central para a análise dos dispositivos de vigilância e controle social na obra *Vigiar e Punir*. "O Panóptico de Bentham é a figura arquitetural dessa composição. O princípio é conhecido: na periferia uma construção em anel; no centro, uma torre; esta é vazada de largas janelas que se abrem sobre a face interna do anel; a construção periférica é dividida em celas, cada uma atravessando toda a espessura da construção; elas têm duas janelas, uma para o interior, correspondendo às janelas da torre; outra, que dá para o exterior, permite que a luz atravessasse a cela de lado a lado. Basta então colocar um vigia na torre central, e em cada cela trancar um louco, um doente, um condenado, um operário

visibilidade perde seu caráter neutro ou positivo, transformando-se em instrumento de vigilância e dominação. O poder se desloca para o olhar de quem observa, que não apenas vigia, mas também constrói um regime discursivo que define, regula e normatiza os sujeitos observados. Estes, por sua vez, são interpelados por esse olhar que exige deles uma transparência, sujeitando seus corpos e comportamentos às expectativas, normas e valores projetados por quem detém o poder da observação. Assim, o olhar não apenas controla, mas também produz subjetividades alinhadas ao discurso dominante, instaurando uma dinâmica em que ver é, também, definir e submeter.

A episteme moderna, conforme delineada por Foucault (1999), desestabiliza a crença na transparência e inaugura uma nova forma de pensar a linguagem e o sujeito, agora compreendidos como instâncias marcadas pela mediação, pela finitude e pela historicidade — elementos que se configuram como opacidade. Nesse novo regime de saber, a verdade já não se apresenta como essência acessível pela razão, mas como construção situada e contingente, como expressam Bergamo e Ternes (2015):

A verdade deixa de residir no universo transparente das ideias para habitar o interior da história. Ela torna-se o resultado trágico de condições de produção historicamente determinadas. As coisas e a própria verdade, passam a ser dotadas de um começo e um fim, tornam-se finitas, da mesma forma que o próprio pensamento. Trata-se agora de outro espaço no qual a historicidade, o condicionado e a finitude tornam-se questões de ordem. Um solo onde a ilusão sobre o fundamento absoluto do conhecimento é desfeita. (BERGAMO; TERNES, 2015, p. 51).

Nesse horizonte, Reis (2021) observa que a arqueologia do saber, tal como desenvolvida por Foucault (1999), possibilita uma inflexão crítica sobre o suposto caráter “positivo” atribuído à transparência no pensamento iluminista. Ao contrário do que sustenta a episteme clássica — ainda hoje amplamente influente — a transparência não constitui uma qualidade natural da linguagem, mas sim um efeito discursivo, isto é, uma construção sustentada por determinadas formações ideológicas.

As “coisas” não possuem uma existência ordenada, contínua e plenamente acessível à razão; ao contrário, tanto a linguagem quanto os sujeitos são marcados pela opacidade,

ou um escolar. Pelo efeito da contraluz, pode-se perceber da torre, recortando-se exatamente sobre a claridade, as pequenas silhuetas cativas nas celas da periferia. Tantas jaulas, tantos pequenos teatros, em que cada ator está sozinho, perfeitamente individualizado e constantemente visível. O dispositivo panóptico organiza unidades espaciais que permitem ver sem parar e reconhecer imediatamente. Em suma, o princípio da masmorra é invertido; ou antes, de suas três funções — trancar, privar de luz e esconder — só se conserva a primeira e suprimem-se as outras duas. A plena luz e o olhar de um vigia captam melhor que a sombra, que finalmente protegia. A visibilidade é uma armadilha”. (FOUCAULT, 1999, p. 165).

atravessados por contradições, mediações históricas e determinações ideológicas. A transparência, enquanto ilusão discursiva, sustenta a crença de que os sentidos e os sujeitos se manifestam de forma evidente, direta e literal — como se as palavras dissessem exatamente o que nomeiam, e como se o sujeito estivesse totalmente presente em sua enunciação.

Trata-se, no entanto, de um efeito de sentido que encobre a materialidade da linguagem e do discurso, apagando sua historicidade e promovendo uma aparência de neutralidade e objetividade. Assim, a transparência opera como mecanismo de apagamento: tanto da linguagem enquanto construção histórica e social quanto das ideologias que a atravessam. Não há, portanto, uma correspondência imediata entre a linguagem e o real, entre o que se diz e o mundo; essa relação é sempre mediada, construída e ideologicamente condicionada. Em contraposição à transparência, a opacidade nesse cenário é compreendida, segundo Orlandi (2020, apud Reis, 2021), como aquilo que evidencia a densidade material e simbólica do discurso, abrindo espaço para a diferença, o equívoco e a multiplicidade de sentidos.

[...] a opacidade revelaria a realidade do discurso, sendo um gesto de interpretação que aponta para a espessura material do significante, ou seja, a espessura linguística, histórica e ideológica materializada nos textos e nos sujeitos, sendo então local do Outro, do equívoco, da diferença e da polissemia (ORLANDI, 2020, apud REIS, 2021, p. 526).

Desse modo, à luz das noções da episteme moderna, a opacidade — anteriormente concebida, no âmbito da episteme clássica, como um obstáculo à produção do conhecimento — passa a ser compreendida como um gesto de resistência aos efeitos normativos e homogeneizantes do discurso da transparência, ao tornar visível a materialidade da linguagem. Com tal indicação, não pretendemos estabelecer uma oposição absoluta entre opacidade e transparência. Entendemos que, no campo das imagens, a opacidade e a transparência também podem se estabelecer enquanto complementares na construção discursiva, apresentando uma relação dialética entre o referente e a espessura e materialidade do aparato imagético (ALLOA, 2015, apud REIS, 2021).

Tal contextualização epistêmica revela-se essencial, pois este trabalho parte da compreensão da imagem cinematográfica como um aparato discursivo. Nessa perspectiva, as noções de transparência e opacidade são abordadas enquanto construções estéticas que evidenciam os modos de produção de sentido no cinema. Com base neste enquadramento teórico, este capítulo tem como objetivo apresentar os fundamentos conceituais que orientarão as análises ao longo da pesquisa, delineando o arcabouço necessário para as discussões que se seguirão.

O cinema hegemônico, particularmente exemplificado pelo modelo da Hollywood Clássica, consolidou-se sob os princípios da episteme clássica, alicerçada na transparência representacional. Esse paradigma não apenas orientou a forma e a narrativa cinematográficas, mas também se impôs como norma dominante, estabelecendo os parâmetros do que seria reconhecido como cinema “legítimo” ao longo do século XX. Longe de ser neutro ou isento de intencionalidade, esse fazer cinematográfico esteve profundamente atravessado por operações discursivas que, justamente por meio da ilusão de transparência, naturalizavam códigos estéticos e ideológicos, reforçando sua autoridade simbólica. A transparência, nesse contexto, não operava como ausência de mediação, mas como estratégia de apagamento de suas próprias marcas construtivas, instaurando uma forma de ver marcada por regularidades invisibilizadas.

Essa lógica visava promover uma experiência espectral passiva, na qual os mecanismos de produção da imagem — como a decupagem clássica, o naturalismo da mise en scène e os dispositivos de identificação — eram cuidadosamente ocultados para criar a sensação de um contato direto e imediato com a realidade representada. As narrativas, organizadas segundo estruturas lineares e causais, apresentavam início, meio e fim claramente delimitados, com vistas a conduzir o espectador a uma compreensão plena e ordenada do universo diegético. Nesse movimento, a história frequentemente se estrutura em torno da resolução de um enigma ou conflito, culminando na revelação de uma verdade que confere sentido e fechamento à trajetória narrativa. Os personagens, por sua vez, eram delineados com identidades, motivações e valores morais bem definidos, raramente abrindo espaço para ambivalências ou zonas de indeterminação. Assim, o cinema clássico reduzia ao mínimo as fissuras e contradições que pudessem pôr em xeque sua pretensão de evidência, operando no limite entre a ficção e a verdade para dissolver a arbitrariedade da linguagem e estabilizar seus efeitos de sentido.

A transparência como operador central da lógica clássica hollywoodiana encontra expressão exemplar em gêneros como o suspense e o policial, nos quais a trama é estruturada em torno de um mistério que, inevitavelmente, será solucionado. Esses filmes assumem a revelação como horizonte, conduzindo o espectador, passo a passo, a uma verdade final que dissipa a dúvida e restabelece a ordem no universo diegético. Essa busca pela clareza narrativa também atravessa, com nuances particulares, os filmes de super-heróis, que operam sob uma dinâmica paradoxal: ainda que se construa um jogo entre identidade e disfarce, essa tensão nunca se estende ao espectador, que desde o início conhece a verdadeira identidade por trás da máscara. Assim, mesmo quando flerta com a opacidade, o cinema hollywoodiano reitera seu compromisso com a transparência — ou, como se pode dizer, exerce uma “transparência no disfarce”. O segredo, que poderia gerar ambiguidade, é sempre um segredo compartilhado com

o público, garantindo a manutenção da linearidade narrativa e a inteligibilidade plena da história. As trajetórias heroicas seguem, por sua vez, uma progressão previsível, com início, meio e fim claramente delimitados, em que o conflito é resolvido e a verdade — pessoal, moral ou social — é restaurada. Nesse contexto, os próprios gêneros cinematográficos — como o noir, o western, o terror ou o musical — funcionam como operadores de transparência, ao organizarem a experiência espectral segundo convenções estilísticas e narrativas previamente reconhecíveis. Ao situar o espectador em um conjunto estável de expectativas e códigos de leitura, o gênero reforça o pacto de inteligibilidade e previsibilidade, assegurando que, mesmo diante de variações temáticas, a forma permaneça identificável e os sentidos, decifráveis. Trata-se, portanto, de uma estética que privilegia a conclusão e o fechamento, e que se estrutura para evitar qualquer descontinuidade capaz de perturbar a unidade de sentido.

Em *The Rocky Horror Picture Show*, a lógica representacional se distancia radicalmente da tradição hollywoodiana clássica. Embora mobilize convenções de gêneros consolidados — como o musical, a ficção científica e o horror —, a justaposição desses registros heterogêneos, muitas vezes dissonantes entre si, já indica uma recusa à legibilidade imediata e à previsibilidade narrativa. Essa mescla não opera como síntese harmônica, mas como um gesto de fricção, que tensiona os códigos estabilizados de reconhecimento e desafia o espectador a decifrar um campo imagético em constante deslocamento. No início do filme, observamos a aparente apresentação de personagens moldados segundo os arquétipos do cinema clássico: mocinhos com personalidades bem delimitadas, condutas morais nítidas e trajetórias supostamente previsíveis. No entanto, já nesse primeiro momento, o filme deixa entrever sinais de ambiguidade e fissuras subjetivas, que desestabilizam a clareza típica do modelo transparente.

É a partir de um acontecimento trivial — o pneu furado — que a narrativa se desloca para um outro regime de funcionamento simbólico. A partir desse ponto, o filme abandona qualquer pretensão de continuidade lógica ou transparência, mergulhando deliberadamente na opacidade, na dissonância e na multiplicidade de sentidos. Esse gesto marca uma ruptura com a episteme clássica e anuncia uma abertura para formas modernas de construção estética, marcadas pela incompletude, pelo excesso e pela resistência à codificação unívoca. Importa frisar que a opacidade aqui não implica ausência de sentido, mas sim a recusa a uma correspondência direta entre signo e significado, entre imagem e verdade. Trata-se de uma espessura discursiva irreduzível, que abriga contradições e paradoxos, e que resiste às tentativas de estabilização interpretativa. *The Rocky Horror Picture Show*, nesse sentido, não apenas

recusa a lógica representacional dominante, como reivindica uma forma de experiência estética que desorganiza as expectativas e subverte as normatividades da visualidade hegemônica.

The Rocky Horror Picture Show não apenas performa a opacidade como também evidencia, em sua estrutura e proposta estética, uma inflexão paradigmática que pode ser compreendida à luz da distinção formulada por Deleuze (2020) entre imagem-movimento e imagem-tempo. No cinema clássico — dominante até a Segunda Guerra Mundial — prevalece a imagem-movimento, caracterizada por uma narrativa integral, contínua, plena de sentido e sustentada por uma lógica sensório-motora que assegura a transparência do discurso cinematográfico. Nesse modelo, o tempo é subordinado à sucessão dos movimentos e ações, e o espectador é conduzido com clareza por trajetórias causais bem delimitadas. A partir do pós-guerra, contudo, este regime entra em crise com o surgimento dos chamados “Novos Cinemas” na Europa e em outras partes do mundo, que inauguram o que Deleuze denomina imagem-tempo: uma forma em que os sentidos — cinestésicos, tautológicos e teleológicos — são suspensos, dando lugar a uma temporalidade direta, descontínua e opaca. *The Rocky Horror Picture Show*, ao adotar uma estrutura narrativa fragmentada, ao tensionar os códigos de gênero e ao romper com a coerência psicológica dos personagens, inscreve-se nessa lógica moderna da imagem-tempo, recusando a transparência e a legibilidade típicas do modelo clássico e abrindo-se à indeterminação, à ruptura e à multiplicidade de sentidos.

Este capítulo segue, na seção 1.1, com uma reflexão acerca da imagem enquanto construção mental subjetiva, ampliando sua concepção para além do campo visual e destacando o papel fundamental dos sons na constituição da imagem cinematográfica. Na sequência, a seção 1.2 apresenta um panorama histórico da relação entre imagem e realismo, evidenciando como o desejo de preservação do real perpassa as artes plásticas e alcança a fotografia e o cinema, sempre mediado por aparatos técnicos e atravessado por um anseio fetichista por transparência. A seção 1.3 aprofunda essa discussão no campo cinematográfico, demonstrando como o cinema, embora originado do impulso por uma imagem realista, opera por meio de mecanismos que mimetizam a percepção fragmentada do sujeito, consolidando-se como uma linguagem construída e atravessada por discursividades. Por fim, a seção 1.4 dedica-se à análise da constituição dessa discursividade, abordando os modos como opacidade e transparência são mobilizadas e articuladas na imagem cinematográfica.

2.1. Imagem: Um Conceito Mental

Em uma reflexão mais ampla sobre o conceito de imagem e suas características, Maya Deren indica que o termo “imagem” vem de “imitação” e, em seu sentido original, refere-se à

representação visual de algo real. A própria ideia de “representação” ou “imitação” estabelece uma experiência visual que não se iguala à experiência de quando submetidos ao objeto real (DEREN, 2012). Ao definirmos a imagem como visualmente semelhante ao objeto real, simultaneamente reafirmamos sua distinção em relação a ele. Outra ponderação relevante realizada pela autora para a compreensão sobre o que é uma “imagem” se refere ao seu processo de elaboração:

[...] o termo "imagem" também traz implicações positivas: ele presume uma atividade mental, seja em sua forma mais passiva (as "imagens mentais" da percepção e da memória) ou, como nas artes, a ação criativa da imaginação materializada pela ferramenta artística. Aqui, a realidade é antes filtrada pela seletividade de interesses individuais e modificada pela percepção prejudicial para tornar-se experiência; ela é, assim, combinada a experiências similares, contrastantes e modificadoras, tanto esquecidas como lembradas, para se assimilar a uma imagem conceitual; esta, por sua vez, é sujeita às manipulações da ferramenta artística; e o que finalmente emerge é uma imagem plástica que é, por direito próprio, uma realidade. Uma pintura não é, fundamentalmente, imagem e semelhança de um cavalo; ela é a semelhança de um conceito mental que pode se assemelhar a um cavalo ou que pode, como na pintura abstrata, não ter nenhuma relação visível com qualquer objeto real. (DEREN, 2012, p.137).

Tais indicações evidenciam o caráter subjetivo inerente à elaboração da imagem. A realidade, ao ser assimilada pela percepção individual e interpretada a partir de um repertório singular³, possibilita a formulação de imagens distintas por diferentes indivíduos, mesmo quando expostos aos mesmos estímulos do real. Partindo dos apontamentos de Deren (2012), compreendemos que toda imagem é, antes de tudo, uma construção mental, desenvolvida através dos nossos sentidos, podendo ou não se materializar por meio de um suporte artístico. Uma pintura exposta em uma galeria, por exemplo, pode evocar imagens mentais distintas em diferentes observadores, assim como pode diferir da imagem originalmente concebida pelo artista ao criar a obra. No entanto, é fundamental reconhecer que essa lógica se amplia para além do domínio dos estímulos visuais, demonstrando que percepções provenientes de outros sentidos também são capazes de gerar imagens.

³ A compreensão da imagem é uma construção cultural e histórica porque a existência da imagem depende de, pelo menos, um triplice acordo que envolve representação, percepção e meio. Estes três elementos só podem ser entendidos em uma perspectiva cultural específica.[...] Assim, é plausível considerar que a paleta de cores escuras de tons marrons, ocre e verdes opacos que um espectador contemporâneo de Manet percebeu em seu quadro *Le Déjeuner sur l'herbe* (1862-63) não seja percebida do mesmo modo pelo público que a visita hoje no Musée d'Orsay, simplesmente porque os apreciadores de arte naquela época não haviam sido expostos ao contraste das cores luminosas e brilhantes das telas dos aparelhos onipresentes hoje em dia. (IAZZETTA, 2016, p.381)

O domínio da imagem é o domínio do visual. Essa relação está menos na essência do que é imagem, do que na preponderância do visual como forma direta e imediata de representação. A apropriação desse sentido pelas artes visuais e pelos meios de comunicação ajudou a selar a relação entre imagem e visualidade de maneira inequívoca. Mas imagem é tudo aquilo que representa algo, por analogia ou semelhança, por figuração. Portanto, não seria um ato irregular, nem mesmo um mero artifício de metáfora, usá-la na representação de um outro campo que não fosse visual. (IAZZETTA, 2016, p.377).

A natureza da imagem transcende o domínio das visualidades. Um som, por exemplo, pode evocar uma imagem visual, assim como o inverso também pode ocorrer. Uma pintura pode evocar uma imagem sonora, da mesma forma que uma fotografia, uma pintura ou uma cena cinematográfica têm o potencial de suscitar imagens táteis ou olfativas. Esse fenômeno revela a complexidade da construção imagética, que ultrapassa a percepção visual estrita e se manifesta por meio de diversas modalidades sensoriais. Dessa forma, ao estabelecer um diálogo entre Iazzetta (2016) e Deren (2012), podemos compreender as imagens, enquanto conceitos mentais, como impressões geradas pelo nosso aparato sensório-mental a partir de estímulos externos (IAZZETTA, 2016), ou seja, como a subjetivação do que foi apreendido do 'real' pelos nossos sentidos. Essa compreensão é essencial, uma vez que o objeto desta pesquisa é um filme, suporte que constroi suas imagens a partir de estímulos visuais e sonoros. O som, porém, muitas vezes subvalorizado em uma cultura que concebe a imagem de forma estritamente visual, tende a ser frequentemente negligenciado enquanto construtor fundamental da imagem cinematográfica.

2.2. Imagem e Realismo: Das Artes Plásticas ao Cinema

Antes do surgimento da fotografia, as artes plásticas estavam subjugadas a uma busca compulsiva pela representação fiel do real, motivada não por uma necessidade estética, mas mental, com o propósito de preservar o objeto ou o homem da morte por meio da sua imagem (BAZIN, 1991). A beleza da arte estava ligada à sua utilidade: não se tratava apenas de registrar o mundo exterior, mas de torná-lo resistente ao tempo. Embora a perenidade do corpo fosse inalcançável, buscava-se evitar uma segunda morte: a espiritual (BAZIN, 1991). Tal como afirma Bazin: “O que conta não é mais a sobrevivência do homem e sim, em escala mais ampla, a criação de um universo ideal à imagem do real, dotado de destino temporal próprio” (BAZIN, 1991, p. 20). Esse anseio, que o autor denomina “complexo da múmia”, fazia com que as artes plásticas assumissem uma função semelhante à do embalsamamento.

Impulsionados por esse complexo que se revela como um instinto de sobrevivência, diversos esforços foram empreendidos no sentido de adequar as potencialidades dos meios técnicos às aspirações de captura e preservação do real. Dessa busca por permanência derivam suas associações com a memória, a alma e a ideia de eternidade. A técnica da perspectiva, por exemplo, conferia profundidade às pinturas, criando a ilusão de tridimensionalidade em uma superfície bidimensional. Da mesma forma, dispositivos como a câmara escura também desempenhavam um papel importante na manipulação dessa percepção de profundidade e espaço. A criação de uma imagem fiel à realidade é, no entanto, impossibilitada pela intervenção do ser humano em seu processo de elaboração.

Como já discutido, ao criar uma imagem, o homem, incapaz de se excluir desse processo, que é, por natureza, uma subjetivação do real, gera algo que, no máximo, expressa um conceito mental sobre a realidade. Além disso, a própria natureza da imagem, enquanto representação da realidade, a impede de ser o real em si, proporcionando ao observador uma experiência visual distinta da vivência direta do real (DEREN, 2012). Assim, esses “avanços”, limitados à criação de um ilusionismo de realidade, restringiam a exploração e o desenvolvimento pleno das possibilidades de expressividade artísticas das artes plásticas. Buscava-se a construção de uma representação transparente do real, reveladora de uma “verdade” imparcial, visando neutralizar a influência da subjetividade e da percepção sensorial-cognitiva humana por meio de princípios e regras técnicas rigorosas. Como se, ao superar essa limitação — por natureza insuperável — fosse possível eliminar também a interferência dos próprios meios de expressão imagética, como a textura da tela, a espessura da tinta, as marcas das pinceladas e as irregularidades da pedra ou do mármore. O meio por si só impõe também certo grau de opacidade. Nesse contexto, Bazin aponta que havia uma confusão entre o realismo enquanto estética artística e o realismo enquanto uma tentativa de recriar a realidade, que, ao final, não ultrapassa seu caráter ilusório.

A polêmica quanto ao realismo na arte provém desse mal-entendido, dessa confusão entre o estético e o psicológico, entre o verdadeiro realismo, que implica exprimir a significação a um só tempo concreta e essencial do mundo, e o pseudo-realismo do *trompe l'œil* (ou do *trompe l'esprit*), que se contenta com a ilusão das formas (BAZIN, 1991, p.21).

A relevância das reflexões propostas por Bazin reside na problematização do papel da arte enquanto expressão capaz de interpretar e conferir sentido ao mundo sensível — para além do visível — em vez de se limitar à condição de mera imitação técnica da realidade. O

“realismo” meramente ilusionista, que engana os sentidos, não captura a realidade em sua totalidade, como é sua intenção: expressa apenas o fetiche normativo⁴ em sua aparência óptica.

Com o surgimento da fotografia, no entanto, ocorre uma mudança significativa. A luz refletida pelo objeto real sensibiliza uma superfície fotossensível, registrando sua “imagem” por meio de um mecanismo aparentemente “simples” e supostamente objetivo, que libertou as artes plásticas da obsessão pela semelhança e satisfaz plenamente o desejo pela ilusão (BAZIN, 1991). E aqui é importante perceber que a revolução não se deu pela “imagem” em si que, inicialmente em preto e branco, revelava sombras e formas relativamente indefinidas e difusas; mas sim por sua origem: criada por uma máquina — a dita objetiva — sem a intervenção direta do ser humano (BAZIN, 1991). Trata-se de uma ruptura marcada pelo afastamento dos órgãos e aparelhos psicomotores envolvidos na apreensão do real e na produção da imagem, conferindo ao dispositivo um papel autônomo nesse processo. Essa gênese técnica e a crença em seu funcionamento nos levam a atribuir à fotografia caráter de fidelidade, objetividade e neutralidade únicos. Na imagem fotográfica, o fetiche busca nos convencer de que é o próprio real, manifestando-se através de sua própria luz.

A fotografia é, simultaneamente, índice e ícone⁵. Considerando as particularidades de sua produção, ela se insere na categoria de 'índice', conforme a definição de Peirce: “um signo que se refere ao objeto que ele denota em virtude de ter sido realmente afetado por este objeto” (PEIRCE, 1955, p. 102 apud XAVIER, 2019, p. 18). No entanto, embora a fotografia possua essa relação causal com seu referente, ela não é o próprio objeto fotografado. A fotografia de um cavalo não é o próprio cavalo, mas sim uma representação visualmente similar (ícone), o que ainda a estabelece dentro do campo das “imagens” (DEREN, 2012). Enquanto imagem, ela ainda apresenta um caráter necessariamente parcial e interpretativo, evidenciando a dimensão subjetiva e hermenêutica da realidade. Nesse sentido, podemos compreender também que para além de índice, a imagem fotográfica é um ícone: “denota alguma coisa pelo fato de,

⁴ O fetiche normativo seria o desejo em experienciar o mundo como se não houvesse opacidade. Seria a vontade pela transparência.

⁵ Peirce propõe um sistema classificatório para os signos, partindo da ideia de que um signo é algo que representa outra coisa — o que ele chama de objeto. Sua classificação é organizada em tricotomias. A primeira categoria, denominada primeiridade, refere-se ao ícone, que representa seu objeto por semelhança ou afinidade de qualidade, e não por convenção ou causalidade. Sua significação ocorre por meio da apresentação sensível de qualidades, evocando o objeto de forma indireta e intuitiva. A secundidade está relacionada ao índice, que se configura como um signo que se vincula ao objeto por uma conexão real e direta, geralmente de natureza causal ou espacial, funcionando como uma evidência da presença ou existência desse objeto. A terceiridade diz respeito ao símbolo, um signo que se relaciona com seu objeto por meio de convenção, hábito ou regra socialmente estabelecida. Ao contrário do ícone, que representa por semelhança, e do índice, que o faz por conexão física ou causal, o símbolo representa porque aprendemos a associá-lo ao objeto, e seu significado depende de uma interpretação mediada pela linguagem, pela cultura ou pelo costume. (SANTAELLA, 2017)

ao ser percebida visualmente, apresentar algumas propriedades em comum com a coisa denotada” (XAVIER, 2019, p.17). Mas é o caráter de índice do real o mais celebrado com o surgimento da “imagem fotográfica”.

Nesse ponto, é relevante introduzir a discussão de Barthes sobre o "noema" da fotografia, seu aspecto inquietante e irrecusável: o “isso foi”. Como observa Barthes, “o que a fotografia reproduz ao infinito só ocorreu uma vez; ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente”(BARTHES, 1984, p. 13). Seu poder está na fixação de um instante que se perde no fluxo do tempo, reforçando sua função de testemunho do real. Dessa forma, a fotografia não captura o que nunca existiu; ela é sempre uma evidência, um vestígio visual em especial no suporte analógico, onde sua definição não se dá pelo fotógrafo ou pela máquina, mas pelo referente. No entanto, a fotografia também carrega um paradoxo fundamental: ao mesmo tempo em que sua relação com o real é direta, ela é um signo que se torna "invisível" — não olhamos para a fotografia, mas através dela, para seu referente como uma vidraça diante de uma paisagem (BARTHES, 1984). O paradoxo da fotografia reside em sua própria invisibilidade ou, no caso, na transparência do meio⁶.

A fotografia sempre traz consigo seu referente, ambos atingidos pela mesma imobilidade amorosa ou fúnebre, no âmago do mundo em movimento. [...] A Fotografia pertence a essa classe de objetos folhados cujas duas folhas não podem ser separadas sem destruí-los: a vidraça e a paisagem, e por que não: o Bem e o Mal, o desejo e seu objeto [...] Essa fatalidade (não há foto sem alguma coisa ou alguém) leva a Fotografia para a imensa desordem dos objetos [...] ela gostaria, talvez, de se fazer tão gorda, tão segura, tão nobre quanto um signo, o que lhe permitira ter acesso à dignidade de uma linguagem; mas para que haja signo, é preciso ter marca; privadas de um princípio de marcação, as fotos são signos que não prosperam bem, que coalham, como leite. Seja o que for o que ela dê a ver qualquer que seja a maneira, uma foto é sempre invisível: não é ela que vemos (BARTHES, 1984, p.15).

É nesse ponto que a teoria de Peirce se torna particularmente relevante: sua principal preocupação estava na relação entre o signo e o referente, reforçando a noção de que a fotografia é sempre um traço do real. Alinhando-se à concepção peirciana do índice, a imagem fotográfica não apenas representa algo, mas preserva uma marca concreta desse algo em seu registro visual.

⁶ McLuhan (2007) afirma que “o meio é a mensagem”, destacando que o impacto do veículo de transmissão sobre a sociedade e a cultura é mais significativo do que o conteúdo em si. Para o autor, uma mesma mensagem, ao ser veiculada por diferentes meios — como a oralidade, a escrita, o rádio ou a televisão — mobiliza distintas estruturas perceptivas, ativa variados mecanismos de compreensão e adquire contornos e sentidos específicos conforme o meio empregado. Nesse contexto, McLuhan evidencia a opacidade dos meios de comunicação: por mais que aspirem à transparência, jamais são neutros ou invisíveis — sua materialidade e forma interferem inevitavelmente na construção do significado.

Assim como uma pegada sinaliza a passagem de um corpo, a fotografia atesta a existência de seu referente no tempo e no espaço, configurando-se, portanto, como um vestígio do real.

Aqui, a crítica de Barthes se torna central. A fotografia, diferentemente da escrita ou da pintura, não apresenta um sistema de "marcação" que permita sua interpretação de maneira convencional. Enquanto a linguagem escrita opera por meio de signos arbitrários e regras gramaticais que estabilizam seus significados, a fotografia não possui um mecanismo semelhante. Seu significado está diretamente vinculado ao referente — ao que foi fotografado — e não a um código que possa ser manipulado dentro de um sistema de signos convencionais. Dessa forma, Barthes argumenta que a fotografia não possui uma gramática própria, funcionando como uma emanção do real, um vestígio direto do objeto registrado.

Essa característica impede que a fotografia se constitua como um signo plenamente estruturado dentro de um sistema linguístico, o que a torna um signo "instável", incapaz de operar como um código fechado de comunicação. Ao afirmar que a fotografia "coalha", Barthes sugere que ela não se organiza de maneira fluida dentro de um sistema de significados estruturado, como a escrita ou a pintura, que possuem convenções formais para articular sentido. Tais apontamentos de Barthes (1984) refletem a crença na transparência do suporte fotográfico, uma transparência tão absoluta que impede a distinção entre a fotografia e seu referente, configurando o aparato fotográfico como algo que não produz linguagem. Ao observarmos a fotografia de uma cadeira, nossa percepção se direciona à própria cadeira representada, e não aos mecanismos fotográficos que possibilitaram sua captura, o que gera a sensação de transparência da imagem.

Esta crença na transparência da fotografia enquanto um suporte para o mero registro do real tornou-se seu maior desafio. Compreendida muitas vezes apenas como índice da realidade, ela foi relegada à função de testemunho visual, ignorando-se seu potencial expressivo e hermenêutico. Como argumenta Deren (2012), essa perspectiva limitou a fotografia ao papel de espelho da realidade, sem reconhecer sua capacidade de interpretação subjetiva. Sobre tudo na época de seu surgimento, considerava-se equivocadamente que a "imagem fotográfica" era desprovida de subjetividade. Flusser (2022), dentre outros autores, contesta a noção da fotografia como aparato realista, indicando que sua imagem é mediada por escolhas técnicas do fotógrafo, que, ao manipular o aparelho fotográfico, resulta em imagens esteticamente distintas. Porém, prevalece a ideia da transparência fotográfica, alimentada pelo fetiche na reprodução fiel da realidade, transparente e imparcial.

Ao investigarmos a ontologia da imagem fotográfica, discutida acima, percebemos que o cinema já existia antes mesmo de sua materialização, ou seja, antes do desenvolvimento dos

aparatos técnicos que viabilizaram a sua dita invenção. Isso porque, mais do que um avanço tecnológico, o cinema é, antes de tudo, um fenômeno idealista (BAZIN, 1991). A imagem cinematográfica e a própria trajetória de seu desenvolvimento refletem uma tendência à busca por uma reprodução fiel da realidade, um anseio humano que, como já discutimos, antecede. O que Bazin descreve como o “mito do cinema total” (BAZIN, 1991, p.27) refere-se à busca por um realismo absoluto, o qual aspiraria a reduzir ao máximo a distância entre a representação e a experiência sensorial da realidade, aproximando o espectador de uma percepção quase tátil do mundo.

2.3. A Imagem Realista no Cinema

Ao reconhecermos que tais anseios antecedem o surgimento do cinema, torna-se evidente que, desde sua criação, ele se estabelece como o mais recente objeto do desejo fetichista humano pela transparência — um papel que antes foi atribuído à pintura, à escultura e, posteriormente, à fotografia. Ainda que esse anseio não corresponda integralmente às possibilidades e limitações do aparato cinematográfico, ele orienta seu uso na busca pela reprodução de uma imagem que aparente transparência — um ideal concebido antes mesmo da existência do cinema.

Isso dito, precisamos entender que a história do cinema não pode ser reduzida ao mero avanço de suas técnicas e máquinas/invenções, pois não foram elas que, por si só, levaram à sua criação, mas sim à busca por materializar esse ideal⁷ (BAZIN, 2020). Além disso, nenhuma dessas máquinas, individualmente ou em conjunto, conseguiu concretizar plenamente esse anseio por uma reprodução absoluta e o mais próxima possível da realidade; um ideal que, por vezes, o próprio cinema também não alcança: ainda que o persiga (até hoje).

Ao estabelecer um diálogo com Bergson, Deleuze (2020) argumenta que, já em *Matéria e Memória* (1896), o filósofo antecipava os rumos que o cinema tomaria ao conceituar, no primeiro capítulo da obra, o que viria a ser chamado de *imagem-movimento*. No entanto, no momento de seu surgimento, o cinema não incorporava plenamente as características apontadas por Bergson. Por essa razão, em suas reflexões iniciais após o surgimento do cinema, ele adota uma postura crítica em relação ao novo meio, argumentando que este não apresenta o movimento em seu desenvolvimento temporal, mas apenas uma ilusão de movimento. Tal

⁷ Ou seja, queremos reforçar aqui que o desejo-cinema (o desejo de um mito do cinema total, como coloca Bazin) é algo que vinha sendo gestado desde outras técnicas de reprodução da realidade. Sobre esse ponto, aliás, existem dois livros de Cray a esse respeito – a saber *Técnicas do observador* (1990) e *Suspensões da percepção: atenção, espetáculo e cultura* (1999) –; assim como o livro organizado por Leo Charney e Vanessa R. Schwartz, *O cinema e a invenção da vida moderna* (1995).

efeito ilusório, segundo Bergson, decorre de um processo mecânico, que ele denomina "ilusão cinematográfica", conceito explicado por Deleuze (2020).

[...] não se pode reconstituir o movimento por meio de posições no espaço ou de instantes no tempo, isto é, por meio de “cortes” imóveis... Esta reconstituição só pode ser feita acrescentando-se às posições ou aos instantes a ideia abstrata de uma sucessão, de um tempo mecânico, homogêneo, universal e decalcado do espaço, o mesmo para todos os movimentos. Por um lado, por mais que se tente aproximar ao infinito dois instantes ou duas posições, o movimento se dará sempre no intervalo entre esses dois, logo às nossas costas. Por outro, por mais que se tente dividir e subdividir o tempo, o movimento sempre se dará numa duração concreta; cada movimento terá, portanto, sua própria duração qualitativa. (DELEUZE, 2020, p.13).

Compreendendo o cinema como uma sucessão de fotogramas, Bergson, conforme indicado por Deleuze (2020), estabelece uma oposição entre o movimento real, que se manifesta dentro de uma duração concreta, e a ilusão de movimento produzida pelo cinema. Esta última resulta da sucessão de instantes imóveis — representados pelas imagens fixas que se sucedem — configurando um tempo abstrato que não corresponde à experiência contínua da duração, mas sim a uma estrutura mecânica imposta pelo próprio aparelho cinematográfico (DELEUZE, 2020). O cinema então nos oferece um movimento falso, que não se alinha qualitativamente ao movimento real. Com base nesses apontamentos, é possível afirmar que o primeiro cinema não operava como um índice do movimento, mas sim como um ícone. Porém, também segundo indicações de Deleuze (2020), o próprio Bergson indicaria que nossa percepção natural é por si só fragmentada.

Capturamos vistas quase instantâneas da realidade que passa, e como elas são características desta realidade basta-nos alinhá-las ao longo de um devir abstrato, uniforme, indivisível, situado no fundo do aparelho do conhecimento... Percepção, inteligência, linguagem procedem em geral assim. Quer se trate de pensar o devir, de exprimir ou até de o perceber, não fazemos nada além de acionar uma espécie de cinematógrafo interior. (BERGSON, 2005, p.305 apud DELEUZE, 2020, p. 14).

A crítica de Bergson se atém a oposição entre a duração real enquanto continua, fluida e qualitativa, onde o movimento não pode ser reduzido a instantes, e o tempo espacializado, que é uma abstração criada pelo intelecto, que divide o devir em sucessões de estados fixos por não conseguir apreender a totalidade durável do real. Como o próprio autor indica, tal funcionamento da percepção humana sugere que nossa percepção funciona semelhante ao cinematógrafo, “como se sempre tivéssemos feito cinema” (DELEUZE, 2020, p. 14). Essa

tendência, de fragmentação, não se restringe à percepção individual, mas permeia a ciência, a linguagem e a filosofia, que frequentemente recorrem a estruturas fixas e estáticas para descrever a realidade, ocultando sua natureza dinâmica e processual. A fragmentação da percepção humana se manifesta em diversos âmbitos da experiência e da cultura.

De certo modo, é compreensível a insatisfação de Bergson com um dispositivo que acaba por reproduzir a percepção humana. A busca pela imagem transparente, que pretende nos apresentar o mundo de maneira imparcial e objetiva, sem a mediação de nossa percepção, é paradoxal, pois, todo conhecimento é necessariamente impregnado de subjetividade. O que entendemos como realidade é sempre filtrado pelas interpretações que fazemos a partir das informações sensoriais que recebemos. Dessa forma, por mais que busquemos uma imagem ideal e transparente, estamos irremediavelmente limitados pela nossa própria subjetividade, e a "realidade" que reconhecemos será sempre aquela que nos convém perceber como tal. Porém, em defesa do cinema, Deleuze (2020) argumenta utilizando afirmações próprias de Bergson.

A essência de uma coisa nunca aparece no princípio, mas no seu decorrer, no curso de seu desenvolvimento, quando suas forças se consolidaram. [...] Ele (Bergson) dizia que a novidade da vida não podia aparecer em seus primórdios, porque no início a vida era forçada a imitar a matéria... Não acontece o mesmo com o cinema? Em seus primórdios o cinema não foi forçado a imitar a percepção natural? (DELEUZE, 2020, p. 15).

Essa imitação, contudo, pode ser considerada como um trunfo do cinema, pois explica sua ampla aceitação e difusão, além de justificar por que suas imagens nos parecem tão reais. Além das características ontológicas que envolvem a formação da imagem cinematográfica — semelhante à ontologia da fotografia — e do movimento que substitui as imagens estáticas, o cinema também introduz o efeito do tempo dentro da própria imagem, o qual submete tanto o objeto filmado quanto o espectador à sua lógica (à lógica do tempo). O efeito de realidade, mesmo que ilusório, sugerido pelo cinema, decorre, para além das características apontadas anteriormente, da proximidade de seu funcionamento com o processo de percepção humana. Duhamel, ao criticar o cinema, observa: "Já não posso pensar o que quero pensar. As imagens em movimento tomaram o lugar dos meus pensamentos" (DUHAMEL, 1930, p.52 apud BENJAMIN, 2018, pos. 543). Essa indicação sugere que o cinema se sobrepõe ao pensamento consciente, substituindo o raciocínio pela fluidez de suas imagens e conduzindo o espectador a um estado de imersão quase involuntário. Mais do que sua gênese fotográfica ou semelhança com o real, o cinema opera de modo a direcionar a percepção, impondo sua lógica e moldando a experiência cognitiva do espectador.

Como já discutido, Deleuze observa que, embora, em seus primórdios, a imagem cinematográfica não correspondesse plenamente ao que Bergson define como imagem-movimento em *Matéria e Memória*, isso se deve ao fato de que a essência de uma inovação nem sempre se manifesta de imediato (BERGSON, 2005 apud DELEUZE, 2020). No entanto, com o tempo, o cinema desenvolveu sua própria essência, aproximando-se progressivamente da concepção bergsoniana de imagem-movimento (DELEUZE, 2020).

A evolução do cinema, a conquista de sua própria essência ou novidade, se fará pela montagem, pela câmera móvel e pela emancipação da filmagem, que se separa da projeção. O plano deixará, então, de ser uma categoria espacial, para tornar-se temporal; e o corte será um corte móvel e não mais imóvel. O cinema reencontrará exatamente a imagem-movimento do primeiro capítulo de *Matéria e Memória*. [...] a tese de *Matéria e Memória*, os cortes móveis, os planos temporais, e que pressentia de modo profético o futuro ou a essência do cinema (DELEUZE, 2020, p.16).

A observação realizada por Deleuze (2020), sobre cinema se desenvolver ao ponto de “reencontrar” a imagem-movimento, formulada por Bergson antes do surgimento cinematográfico, reforça o argumento de Bazin (2020) do cinema como ideal e não como máquina. Antes de tudo o cinema foi formulado pelo mito do realismo integral, e o que guia o seu desenvolvimento é esse mito, de tal forma que “todos os aperfeiçoamentos acrescentados pelo cinema só podem, paradoxalmente, aproximá-lo de suas origens. O cinema ainda não foi inventado!” (BAZIN, 2020, p.39). Com tal afirmação, Bazin (2020) refere-se a um cinema mitológico, total e absolutamente realista. A ideia de uma imagem capaz de satisfazer o desejo fetichista de um real isento da interferência da percepção subjetiva humana não apenas orienta, desde o início, o desenvolvimento da linguagem cinematográfica, mas também reflete uma intenção que, embora reivindique imparcialidade, está inevitavelmente impregnada de um discurso que jamais pode ser verdadeiramente neutro.

No ensaio “Ontologia da Imagem Fotográfica”, em que Bazin (2020) estabelece uma relação entre a ontologia da fotografia e a do cinema, o autor encerra sua reflexão com a afirmação: “Por outro lado, o cinema é uma linguagem” (BAZIN, 2020, p. 35). Essa declaração sugere que o cinema, para além de seu caráter indicial em relação ao real, possui uma gramática própria, capaz de articular discursos e estéticas distintas conforme seu uso. Diante disso, torna-se fundamental questionar a quem, de fato, interessa a construção de uma representação transparente, ou no caso, supostamente neutra, do mundo “real”.

2.4. Imagem Cinematográfica e Discurso: A Transparência e a Opacidade

Neste tópico, o objetivo é explorar as relações entre a construção cinematográfica enquanto transparente e opaca, e suas respectivas implicações discursivas. O percurso se iniciará com uma análise da construção transparente, que, devido à sua homogeneidade, tende a apresentar contornos mais "estáveis". A opacidade será abordada ao longo do capítulo como um contraponto, sendo discutida a partir de teóricos e realizadores que refletem sobre o conceito de opacidade e suas nuances estéticas e discursivas no contexto cinematográfico.

No escopo da produção imagética, cinematográfica, a transparência, de forma mais ampla e simplificada, a título de introdução conceitual, é a invisibilização dos meios de produção da imagem, que busca por um “parecer verdadeiro” (XAVIER, 2019, p.41). Enquanto uma construção, e não uma característica inerente da imagem cinematográfica, a sensação de transparência é produzida através de diversos meios. O primeiro que gostaríamos de estabelecer é o da chamada “decupagem”.

A decupagem pode ser compreendida, em um primeiro momento, como a decomposição do filme em sua menor unidade: o plano — entendido como a tomada de cena ou a extensão da película entre dois cortes (XAVIER, 2019). A partir dessa definição inicial, torna-se evidente sua importância na ordenação do processo de filmagem, no qual as imagens são registradas plano a plano, o que ressalta o caráter descontínuo da imagem cinematográfica. Dessa maneira, o processo de decupagem está intrinsecamente relacionado à montagem, a qual envolve a organização e a articulação dos planos, que, em sua concepção original, não possuem uma relação necessariamente predefinida entre si. Esta escolha sobre o modo como as imagens serão combinadas (XAVIER, 2019) é o que vai determinar a construção do filme e, no caso, de seu “sentido”, para além de seu ritmo.

[...] (a ação é mostrada em todos os seus momentos, fluindo sem interrupção, retrocessos ou saltos para frente). E é claro que estou considerando a ação tal como aparece na tela, dando a impressão de que foi cumprida de uma só vez, na íntegra, independentemente da câmera. Todos sabemos que isto não acontece na produção do filme - a filmagem é o lugar privilegiado da descontinuidade, da repetição, da desordem, e de tudo aquilo que pode ser dissolvido, transformado ou eliminado na montagem (XAVIER, 2019, p.29).

No trecho acima, Ismail Xavier (2019) aponta, como estávamos discutindo, que o processo de filmagem, por sua própria natureza descontínua, gera imagens cuja relação entre si não é, a princípio, necessária. Dessa forma, a filmagem, isoladamente, não determina a composição final do filme, ainda que, uma vez finalizado, este possa se apresentar como coeso,

proporcionando a ilusão de continuidade. A construção fílmica, enquanto imagens encadeadas que, a partir de tal encadeamento, podem apresentar ações contínuas ou não, é realizada no momento da montagem.

Ismail Xavier (2019) argumenta que a decupagem e a montagem são logicamente equivalentes, uma pressupondo a outra, embora ocorram em momentos distintos do processo de produção do filme. Enquanto a decupagem está mais relacionada ao roteiro, durante a fase de pré-gravação, a montagem se configura após a filmagem, atuando sobre o material já registrado. Ao compreender que a decupagem envolve tanto a decomposição do filme em suas unidades menores – os planos – quanto a organização do material bruto por meio da montagem, podemos então avançar para a definição da Decupagem Clássica.

Esse método construtivo costuma ter compromisso com a narratividade e com a continuidade (ilusória) estruturando a sucessão de planos de modo a conferir coesão e fluidez à experiência cinematográfica. Determinadas quebras provocadas pelo corte entre cenas resultam em uma descontinuidade visual que, no entanto, se legitima pela coerência da continuidade narrativa. (XAVIER, 2019). Dessa maneira, o desenvolvimento do que mais tarde se consolidou como "decupagem clássica" ocorre com o intuito de propor à montagem cinematográfica soluções que estabeleçam um paralelo com convenções narrativas já presentes em formas artísticas precedentes, como o teatro e a literatura. “A seleção e disposição dos fatos, o conjunto de procedimentos usados para unir uma situação a outra, as elipses, a manipulação das fontes de informação, todas estas são tarefas comuns ao escritor e ao cineasta” (XAVIER, 2019, p.32).

Entre as soluções de montagem, destaco, a título de exemplificação, a 'montagem paralela', que estabelece uma sucessão temporal de planos nos quais ações simultâneas se desenrolam em espaços distintos (XAVIER, 2019). Comumente, em um momento posterior da trama, as diferentes ações, que inicialmente ocorrem em espaços distintos, acabam convergindo para um único local. Esse tipo de montagem pode ser considerado um equivalente cinematográfico do recurso literário “enquanto isto...”. Em *The Lonely Villa* (1909) de D. W. Griffith, a trama gira em torno de uma família que mora em uma vila isolada, longe da cidade. Quando o pai da família sai para trabalhar, deixa sua esposa, a secretária e suas três filhas sozinhas.

A tensão começa a se construir quando três homens mal-intencionados aparecem na villa, planejando invadir a casa. Assim, neste filme, Griffith alterna, de maneira estratégica, não duas, mas três cenas distintas: as mulheres barricadas na casa, os ladrões que tentam invadir o imóvel e o pai que se dirige rapidamente ao seu resgate. O diretor alterna entre essas cenas,

reduzindo progressivamente a duração de cada uma delas, o que intensifica o suspense à medida que o tempo de tela se torna cada vez mais breve, e a montagem, cada vez mais frenética. Essa estratégia contribui para uma construção gradual de tensão, potencializada pela montagem paralela, que mantém o espectador imerso em um crescente clima de ansiedade e expectativa.

Figuras 1, 2 e 3 (direita para esquerda) – Montagem Paralela



Fonte: frames do filme *The Lonely Villa* (1909)

Assim como a montagem paralela, outros recursos foram desenvolvidos para transformar a fragmentação inerente ao cinema em uma narrativa coesa. Nesse contexto, a decupagem clássica busca garantir a continuidade narrativa das ações e movimentos, de modo que os cortes e os artifícios da montagem se integrem de forma discreta. Essa aparente invisibilidade é sustentada pela coerência da narrativa e pela manutenção da continuidade dos movimentos em cena, tornando as transições menos perceptíveis ao espectador, fazendo-se invisível.

A famosa regra de continuidade funciona justamente para estabelecer uma combinação de planos de modo que resulte uma sequência fluente de imagens, tendente a dissolver a “descontinuidade visual elementar” numa continuidade espaço-temporal reconstruída. O que caracteriza a decupagem clássica é seu caráter de sistema cuidadosamente elaborado, de repertório lentamente sedimentado na evolução histórica, de modo a resultar num aparato de procedimentos precisamente adotados para extrair o máximo rendimento dos efeitos da montagem e ao mesmo tempo torná-la invisível [...] Dentro desta moldura narrativa o interesse segundo o qual, em cada detalhe, tudo pareça real torna obrigatório os cuidados ligados à coerência na evolução dos movimentos em sua dimensão puramente física. Se há um corte em meio a um gesto de uma personagem toma-se todo o cuidado para que o momento do gesto correspondente ao fim do primeiro plano seja o instante inicial do segundo (XAVIER, 2019, p.32).

Conforme argumenta Ismail Xavier (2019), a decupagem clássica opera como um dispositivo que oculta os meios de produção e construção da imagem fílmica, instaurando, assim, um efeito de transparência. Esse procedimento induz à ilusão de que a realidade se

manifesta diretamente diante do espectador, como se se oferecesse espontaneamente à câmera, sem qualquer mediação. A sensação de acesso irrestrito ao real, em sua suposta pureza, confere à construção clássica um alto poder persuasivo. Ao eliminar os vestígios de sua própria elaboração, esse modelo impede que o espectador perceba a produção discursiva subjacente às imagens, naturalizando-as enquanto representação objetiva do mundo. Dessa forma, o apagamento dos mecanismos de construção da narrativa conduz à assimilação inconsciente de seus discursos e ideologias, que, desprovidos de marcas de enunciação, se impõem como verdade. Como indica o autor, “a construção do método clássico significa a inscrição do cinema (como forma de discurso) dentro dos limites definidos por uma estética dominante, de modo a fazer cumprir através dele necessidades correlatas aos interesses da classe dominante” (XAVIER, 2019, p.38).

Nesta última citação, Xavier (2019) concebe a imagem cinematográfica como um meio de produção discursiva. No âmbito desta discussão, interessa-nos particularmente a maneira pela qual a construção imagética cinematográfica organiza e veicula enunciados discursivos. Para tanto, faz-se relevante a compreensão do conceito de "discurso" em um sentido mais amplo, tomando como referência as formulações de Michel Foucault (2019). Em sua aula inaugural no Collège de France, posteriormente publicada sob o título "A Ordem do Discurso", Foucault examina os dispositivos de controle, ordenação e regulação do discurso, evidenciando seu papel na estruturação das relações de poder. Nesse sentido, o início de seu pronunciamento, reproduzido a seguir, já se revela profundamente ilustrativo, se não sintomático:

A Gostaria de me insinuar sub-repticiamente no discurso que devo pronunciar hoje, e nos que deverei pronunciar aqui, talvez durante anos. Ao invés de tomar a palavra, gostaria de ser envolvido por ela e levado bem além de todo começo possível. Gostaria de perceber que no momento de falar uma voz sem nome me precedia há muito tempo: bastaria, então, que eu encadeasse, prosseguisse a frase, me alojasse, sem ser percebido, em seus interstícios, como se ela me houvesse dado um sinal, mantendo-se, por um instante, suspensa. Não haveria, portanto, começo; e em vez de ser aquele de quem parte o discurso, eu seria, antes, ao acaso de seu desenrolar, uma estreita lacuna, o ponto de seu desaparecimento possível. (FOUCAULT, 2019, p.4).

Desde o início de seu pronunciamento, Foucault problematiza a ideia de um discurso original e autônomo, sugerindo que todo enunciado se insere em uma cadeia discursiva preexistente. Outra concepção relevante, já presente no início de seu pronunciamento, é a ideia de uma voz "sem nome" que o precede, evidenciando como os discursos são gerados e regulados por estruturas invisíveis e a invisibilidade de tais estruturas propiciam a circulação de tais discursos enquanto “verdade”. Nesse contexto, o discurso funciona também como um

processo de ocultamento das regras ou da gramática que orientam sua produção, fazendo com que se apresente como algo natural e transparente em relação ao seu referente. Assim, a centralização no sujeito que enuncia — o ponto de possível desaparecimento do discurso — obscurece os dispositivos institucionais que sustentam e orientam a produção discursiva, reforçando a ideia de que o discurso é, antes de tudo, uma construção social condicionada por dinâmicas históricas e ideológicas as quais operam de modo velado. Tal ideia de ordenação do discurso constitui a hipótese que guiará o desenrolar de suas discussões:

[...] suponho que em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade. (FOUCAULT, 2019, p.6).

Quando Foucault fala em "temível materialidade", ele se refere ao potencial do discurso de produzir efeitos concretos e transformações reais na sociedade. O discurso não é apenas uma abstração ou um conjunto de enunciados neutros e espontâneos; pelo contrário, ele tem peso, exerce influência, molda percepções, legítima poderes e pode ser um instrumento de dominação ou de subversão. Essa materialidade é "temível" porque o discurso pode escapar ao controle daqueles que tentam regulá-lo, podendo gerar consequências imprevistas e desafiar estruturas estabelecidas. Assim, os procedimentos de controle mencionados (seleção, organização, redistribuição) servem justamente para domesticar essa força discursiva, garantindo que ele se mantenha dentro de limites socialmente aceitáveis e ideologicamente convenientes.

Nesse sentido, é fundamental reconhecer que a expressão do discurso não se limita à linguagem verbal, manifestando-se por meio de múltiplos sistemas de representação — entre os quais se destaca, no escopo desta pesquisa, a imagem cinematográfica. Enquanto construção discursiva, a imagem também se submete às dinâmicas de regulação que visam apagar os vestígios de seus equívocos e violências constitutivas, integrando-se à configuração de um imaginário social e de uma ordem simbólica responsável pela reprodução de determinados valores e ideologias.

A imagem transparente não é, portanto, uma representação objetiva do real, mas um dispositivo discursivo que naturaliza determinados enunciados e valores, que busca por um “parecer verdadeiro” (XAVIER, 2019, p.41). Ao ocultar sua construção, essa imagem induz à aceitação passiva de seu conteúdo, estabelecendo uma relação de poder em que seus discursos são assimilados como verdades. Dessa forma, compreender a imagem como discurso implica reconhecer os mecanismos que regulam sua produção e circulação, assim como as estruturas

ideológicas que orientam sua construção e recepção. Nesse contexto, Ismail Xavier aponta a decupagem clássica como um dispositivo formal que inscreve a imagem cinematográfica — compreendida enquanto discurso — nos limites impostos por uma estética hegemônica. Tal mecanismo opera como instrumento de legitimação simbólica, consolidando valores e ideologias que convergem com os interesses da classe dominante (XAVIER, 2019).

No campo cinematográfico, a indústria hollywoodiana tem sido a principal representante de um modelo de cinema transparente, bem-sucedido em seu projeto de dominação ideológica de cunho imperialista (HENNEBELLE, 1978). Tal projeto se estabelece através trinômio decupagem clássica — que comumente objetiva a construção de narratividade a continuidade a partir de uma imagem que é naturalmente descontínua — mecanismo de identificação e naturalismo.

A decupagem não é um recurso exclusivo do cinema clássico de estética transparente, sendo também mobilizada em construções discursivas que se orientam pela opacidade. Até aqui, discutimos como ela se articula no interior do cinema hegemônico. No entanto, quando empregada sob uma intencionalidade opaca, a decupagem busca romper com a fruição contínua e distanciada estabelecida pelo pacto da imagem transparente com o espectador. Essa ruptura pode ocorrer por meio de diferentes estratégias formais.

Historicamente, a proposta de desestabilização da imagem transparente foi especialmente explorada pelos cinemas de vanguarda das décadas de 1920 e 1930. Nesse contexto, destacam-se o expressionismo alemão e, sobretudo, o construtivismo russo — representado por cineastas como Sergei Eisenstein e Dziga Vertov — como alguns dos exemplos mais emblemáticos, tanto no plano da prática cinematográfica quanto no desenvolvimento de reflexões teóricas. A opacidade torna-se, posteriormente, um elemento central no pensamento cinematográfico do cinema moderno, especialmente a partir do pós-Segunda Guerra Mundial, desempenhando papel fundamental nas reflexões estéticas e políticas em torno da imagem cinematográfica.

De modo geral, é possível afirmar que tais rupturas com o discurso transparente se caracterizam por uma oposição às convenções da tradição clássica, especialmente no que diz respeito ao ideal da verossimilhança e da arte como "imitação" fiel da realidade, sustentado por uma estética reconhecida como realista (XAVIER, 2019). Ainda assim, é necessário compreendermos que esse afastamento do modelo clássico não implica, necessariamente, na adoção de uma postura anti-realista, como explicado abaixo por Xavier:

Se, em suas várias versões, a vanguarda apresenta como característica imediata a ruptura com técnicas e convenções próprias a uma forma particular de representação, esta ruptura está articulada com um discurso teórico-crítico onde o novo estilo encontra suas justificações em visões específicas da realidade, distintas daquela que presidiu o projeto realista do século XIX. [...] Em suma, falar das propostas da vanguarda, significa falar de uma estética que, a rigor, somente é anti-realista porque vista por olhos enquadrados na perspectiva constituída na Renascença ou porque, no plano narrativo, julgada com os *critérios* de uma narração linear cronológica, dominada pela lógica do senso comum. Afinal, todo e qualquer realismo é sempre uma questão de ponto de vista, e envolve a mobilização de uma ideologia cuja perspectiva diante do real legitima ou condena certo método de construção artística. (XAVIER, 2019, p. 99).

O enquadramento das manifestações de vanguarda como “anti-realistas” decorre, em grande medida, de uma leitura orientada por parâmetros históricos e estéticos específicos. Ao invés de uma recusa da realidade como referencial, tal classificação decorre da ruptura com essas convenções dominantes: como a decupagem clássica, a linearidade narrativa, os mecanismos de identificação e naturalismo (os quais ainda iremos discutir neste capítulo), bem como a correspondência desses elementos com as concepções de realidade formuladas pela episteme clássica.

Como aponta Xavier (2019), determinadas propostas de vanguarda articulavam projetos estéticos profundamente comprometidos com o real, mas, por desafiarem as formas consagradas de representação, foram equivocadamente assimiladas como anti-realistas. O expressionismo alemão, por exemplo, rompe com a aparência realista ontologicamente atribuída à imagem cinematográfica por meio da intensa estilização dos elementos cênicos posicionados diante da câmera. Essa abordagem, como aponta Xavier (2019), foi alvo de críticas tanto por parte dos defensores do realismo quanto por alguns teóricos mais vanguardistas. Em ambas as perspectivas, prevalece a ideia de que o espaço privilegiado da construção cinematográfica reside na imagem como inscrição direta do real — fundamento ontológico do cinema — e, posteriormente, na articulação dessa imagem pela montagem.

Nesse contexto, Maya Deren se destaca como uma figura central no movimento de vanguarda norte-americano das décadas de 1940 e 1950. Sua crítica ao cinema narrativo hegemônico manifesta-se na problematização da linearidade lógico-causal e da continuidade espaço-temporal que sustentam esse modelo (XAVIER, 2019). Sua obra tensiona os princípios da montagem tradicional ao propor novas possibilidades de construção cinematográfica, nas quais a imagem deve apresentar uma coerência interna sustentada por sua própria lógica, independente de referenciais espaciais ou temporais (XAVIER, 2019). Embora privilegie a descontinuidade na organização das imagens, Deren também reconhece no realismo ontológico

do registro fílmico uma potência essencial do cinema. Nesse sentido, compreende o fazer cinematográfico como uma arte fundada na “manipulação dos ‘dados reais’ no nível da montagem” (XAVIER, 2019, p. 117), articulando a exploração subjetiva da forma com a materialidade do mundo captado.

Um exemplo ilustrativo dessa proposta pode ser observado no filme *At Land* (1944). Em determinada cena, Maya Deren aparece deitada em uma praia, tentando se levantar com o auxílio de um tronco e seus galhos. Acompanhamos o esforço da personagem em erguer-se, agarrando-se aos galhos, e, embora o movimento se desenvolva de forma relativamente contínua, o corte introduz uma ruptura espacial. Em um plano, vemos Deren estendendo o braço para alcançar um galho; no plano seguinte, sua mão já segura a borda de uma mesa onde ocorre um jantar elegante. Há, portanto, continuidade na ação e no gesto, mas uma clara descontinuidade espacial.

Figuras 4, 5 e 6 (direita para esquerda) – Montagem Com Descontinuidade Espacial



Fonte: frames do filme *At Land* (1944)

A cena prossegue com a personagem se arrastando, preservando a continuidade da ação, enquanto a montagem estabelece uma descontinuidade espacial, alternando entre o ambiente da mesa de jantar e o de uma floresta. Através de tal construção, Deren realiza uma criação de um universo poético, não realista, ao mesmo tempo que questiona as normas estabelecidas pelas noções da decupagem clássica, como indicado por Xavier:

Se O seu ataque à decupagem clássica é motivado pela obediência desta decupagem a uma concepção do tempo como fluxo linear e contínuo, o que é resolvido em sua proposta por um salto metafísico: a domesticação deste fluxo para afirmar a supremacia das formas atemporais. (XAVIER, 2019, p. 118).

A crítica de Maya Deren à decupagem clássica fundamenta-se na sua adesão a uma concepção de tempo como fluxo linear e contínuo — uma noção que se alinha à racionalidade da episteme clássica delineada por Michel Foucault em *As Palavras e as Coisas*, conforme

discutido no preâmbulo deste capítulo. Em oposição a essa linearidade cronológica, Deren propõe uma “domesticação” do tempo, isto é, sua manipulação estética por meio da montagem, com o intuito de afirmar a “supremacia de formas atemporais”. Tais formas, dissociadas da lógica cronológica convencional, remetem a experiências como o sonho, o ritual e os estados de consciência alterada — elementos recorrentes na poética cinematográfica desenvolvida pela autora.

Em seu cinema, observa-se uma clara intenção de ativar a experiência do espectador, concebendo-o como agente participante no processo de significação — em contraste com a postura passiva promovida pelo cinema clássico, narrativo e naturalista, cuja decupagem busca garantir uma transparência ilusória da linguagem. Apropriando-se da ontologia da imagem cinematográfica — fundada no registro de um dado real — Deren propõe um jogo perceptivo entre duas instâncias imagéticas: de um lado, a imagem projetada pelo filme, composta por seus elementos visuais e sonoros; de outro, a imagem mental elaborada pelo espectador, construída a partir de suas memórias, vivências e expectativas.

A noção de “dupla exposição” refere-se justamente à experiência do espectador que, a cada momento, estará comparando duas “bandas de imagem”: a que o filme lhe propõe e a que ele processa em sua cabeça, comparando sua prévia experiência com que ele vê na tela. Deren assume que, diante de uma fotografia ou da imagem cinematográfica, nossa leitura começa pelo “reconhecimento” de uma certa realidade, por comparação. Este reconhecimento é o primeiro passo para a captação de um sentido. Ela quer um cinema que preserve este processo. Diante de um gesto em câmera lenta, é essencial que o espectador reconheça que se trata de um gesto (já conhecido) transfigurado, alterado para sugerir algo numa direção específica. (XAVIER, 2019, p.117).

A sobreposição entre essas duas camadas imagéticas — a externa, projetada, e a interna, subjetiva — favorece a emergência de múltiplas imagens, entendidas aqui como construções mentais, conforme as teorizações de Maya Deren (2012) discutidas no início deste capítulo. Nesse contexto, Xavier (2019) observa: “Nos filmes de vanguarda as imagens, em constelações, multiplicam-se. Não os fatos, não a representação naturalista de uma cadeia de acontecimentos.” (p. 119).

Nesse sentido, compreendemos a opacidade como uma potência capaz de gerar imagens que não se encerram em si mesmas, mas que se colocam em diálogo com outras, sobretudo por meio da sugestão — evocando no espectador imagens que não estão representadas diretamente em tela, mas que se constroem mentalmente. Em contraponto, narrativas excessivamente transparentes e lineares, organizadas por um rígido encadeamento de causa e consequência,

tendem a sujeitar o espectador a uma experiência passiva, limitando a abertura para formas mais complexas de apreensão e fruição da imagem. Assim, trata-se de compreender a imagem não como uma representação inerte, mas como um conceito dinâmico, capaz de suscitar outras imagens, memórias e interpretações. São imagens que tensionam o visível, que apontam para o fora de campo, para aquilo que escapa ao que está diretamente estabelecido na superfície da tela.

Há, portanto, um aspecto fundamental no discurso da opacidade no cinema: a criação de um espaço dialético entre o filme e o espectador, que convoca uma postura mais ativa diante da imagem. Em vez de conduzir o espectador à identificação imediata, exige-se dele uma tomada de posição com o que está representado em tela. Em contrapartida, no cinema hegemônico, a identificação entre espectador e personagens constitui uma das principais estratégias para sustentar a transparência do discurso, facilitando a imersão e naturalizando os sentidos propostos pela narrativa.

O processo de identificação se estabelece enquanto fenômeno construído dentro dos parâmetros estabelecidos pela decupagem clássica. A continuidade narrativa, viabilizada por uma montagem invisível, opera em conformidade com os mecanismos perceptivos do espectador, estabelecendo um vínculo entre sua experiência sensorial e os acontecimentos projetados na tela. Conforme o que já discutimos anteriormente neste capítulo, Deleuze (2020) argumenta que a imagem cinematográfica reproduz a lógica do pensamento humano, assim como Duhamel (1930) indica que a imagem cinematográfica, em sua fluidez e organicidade, suprimem a necessidade de reflexão crítica imediata, se sobrepondo ao nosso pensamento.

Esse efeito de imersão e identificação decorre da maneira como a decupagem clássica articula a sucessão de imagens, estruturando um universo diegético coeso que elimina dissonâncias e evita estranhamentos. Nesse contexto, a imagem cinematográfica não apenas representa a realidade, mas se impõe como uma experiência sensorialmente totalizante, na qual a percepção do espectador é guiada de forma precisa para suscitar respostas emocionais específicas. Assim, estabelece-se um sistema de ressonâncias, onde cada procedimento técnico reforça e potencializa os demais (XAVIER, 2019), consolidando um dispositivo ilusionista que articula a crença do espectador e sua participação afetiva dentro da lógica narrativa projetada.

Ismail Xavier (2019) argumenta como a combinação de dois mecanismos veio a trazer maior eficiência à intenção do cinema clássico (decupagem clássica) em gerar identificação em seu público: a junção do plano/contra-plano e a câmera subjetiva. (XAVIER, 2019). O plano/contra-plano constitui uma das estruturas fundamentais da gramática cinematográfica, frequentemente empregada em cenas de diálogo para estabelecer a relação espacial e discursiva

entre os personagens. De forma esquemática, pode-se exemplificá-lo com a interação entre duas pessoas: inicialmente, a câmera enquadra a primeira personagem enquanto esta fala; em seguida, no contra-plano, desloca-se para a segunda, posicionada de frente para a primeira, registrando sua resposta e reação ao que foi dito. No entanto, o uso dessa técnica transcende a simples alternância de falas em diálogos. O contra-plano desempenha um papel essencial na construção narrativa ao revelar, de maneira expressiva, os efeitos — geralmente psicológicos — das ações e eventos apresentados no plano anterior, ampliando a carga dramática e a imersão do espectador (XAVIER, 2019).

A câmera subjetiva, por sua vez, adota o ponto de vista de uma das personagens, fazendo com que a imagem corresponda à sua perspectiva. Dessa forma, o espectador passa a compartilhar sua visão, experienciando não apenas o que a personagem observa, mas também a maneira como percebe e interpreta a cena (XAVIER, 2019). Esse recurso estilístico não pode ser utilizado com a intenção de reforçar a imersão narrativa ou, também, como potencializadora da construção psicológica da personagem, permitindo uma aproximação mais intensa entre o público e sua subjetividade. A combinação do plano/contra-plano com a câmera subjetiva permite uma construção visual que alterna entre a expressão da personagem e sua perspectiva direta sobre a cena (XAVIER, 2019). No primeiro plano, a câmera captura seu rosto, evidenciando suas expressões e reações. Em seguida, por meio da câmera subjetiva, o espectador é conduzido a enxergar exatamente o que a personagem vê, ampliando a imersão e intensificando a compreensão de seu estado emocional.

É fundamental compreender que a invisibilidade da montagem pode ser alcançada por diferentes estratégias técnicas e narrativas. Do ponto de vista técnico, a continuidade visual é preservada quando a transição entre planos mantém a fluidez dos movimentos, de modo que a ação parece prosseguir sem interrupções perceptíveis, apesar do corte. Paralelamente, a descontinuidade espaço-temporal pode ser suavizada quando justificada por uma progressão lógica dentro da narrativa, garantindo a coerência da cena. Além desses aspectos já discutidos ao longo deste capítulo, a “identificação” enquanto artifício intencional para a imersão do espectador introduz uma dimensão adicional de continuidade, ancorada nas motivações emocionais e psicológicas da personagem, estabelecendo uma conexão orgânica entre os planos e reforçando a manutenção da continuidade diegética⁸.

⁸ A diegese refere-se ao universo ficcional da obra, incluindo personagens, eventos e objetos. No cinema, se os personagens ouvem uma música no ambiente, como em um rádio na cena, ela é diegética, pois faz parte da narrativa. Já uma música ouvida apenas pelo público, como a trilha sonora, é não-diegética, pois não pertence ao mundo da história, influenciando o espectador sem ser parte do universo ficcional.

Sobre o processo de identificação Laura Mulvey (1983) recorre a explicações psicanalíticas. A autora indica que o cinema, ao estruturar suas imagens de forma antropomórfica e narrativas que favorecem a identificação, ativa mecanismos psíquicos profundos que remontam à constituição do ego no “estádio do espelho”, descrito por Jacques Lacan. Nesse processo, a criança reconhece sua imagem refletida como uma versão mais perfeita de si mesma, projetando um “ego ideal” que servirá como matriz para futuras identificações. De maneira análoga, a experiência cinematográfica proporciona ao espectador um reflexo idealizado, no qual ele pode se reconhecer e, ao mesmo tempo, alienar-se, suspendendo temporariamente a consciência de si e de sua realidade imediata. A imersão na narrativa cinematográfica não apenas reforça o prazer escopofílico — a necessidade de olhar — mas também resgata essa relação primária com a imagem, estabelecendo um vínculo afetivo entre o espectador e os personagens na tela. Dessa forma, o cinema se destaca como um espaço privilegiado de identificação, onde a fascinação pelo olhar e pela forma humana se entrelaça com a construção subjetiva do espectador.

Porém, como discutido neste capítulo, a imagem do cinema hollywoodiano, narrativo, construída por meio de convenções, como a decupagem clássica, não é neutra, mas está alinhada a discursos e ideologias dominantes. Nesse contexto, os mecanismos de identificação do espectador, estabelecidos por tais estruturas, também são formulados por discursos ideológicos, que influenciam a imersão na narrativa e consolidam determinadas perspectivas e relações de poder. É nesse ponto que Laura Mulvey (1983) nos chama a atenção para “o modo como as preocupações formais desse cinema refletem as obsessões psíquicas da sociedade que o produziu”. (MULVEY, 1983, p.439).

Nesse sentido, a autora analisa como a identificação no cinema hegemônico foi moldada a partir de um olhar masculino, sustentado por mecanismos psicanalíticos que reforçam a ideologia patriarcal. Mulvey evidencia que as convenções cinematográficas consolidam a mulher como objeto do olhar masculino, enquanto o espectador, alinhado à perspectiva narrativa (masculina), ocupa a posição ativa desse olhar. Assim, a teoria psicanalítica é mobilizada pela autora como um instrumento político para revelar como o inconsciente da sociedade patriarcal estruturou a linguagem cinematográfica e seus modos de recepção (MULVEY, 1983). A respeito do funcionamento desses processos de identificação, Mulvey problematiza a abordagem do cinema transparente, partindo em defesa de um cinema que estabeleça uma relação mais dialética com seu espectador:

A Existem três séries diferentes de olhares associados com o cinema: o da câmera que registra o acontecimento pró-fílmico, o da plateia quando assiste ao produto final, e aquele dos personagens dentro da ilusão da tela. As convenções do filme narrativo rejeitam os dois primeiros, subordinando-os ao terceiro, com o objetivo consciente de eliminar sempre a presença da câmera intrusa e impedir uma consciência distanciada da plateia. [...] O primeiro golpe em cima dessa acumulação monolítica de convenções tradicionais do cinema (já levada a cabo por cineastas radicais) é libertar o olhar da câmera em direção à sua materialidade no tempo e no espaço, e o olhar da platéia em direção à dialética, um afastamento apaixonado. Não há dúvidas de que isto destrói a satisfação, o prazer e o privilégio do "convidado invisível", e ilumina o fato do quanto o cinema depende dos mecanismos voyeuristas ativo-passivo. (MULVEY, 1983, p.452).

Inicialmente, compreendemos que a autora aponta que, para além de produzir o efeito de transparência, o cinema hegemônico — notadamente o cinema narrativo hollywoodiano — visa garantir a imersão acrítica, ou mesmo alienada, do espectador. Para tanto, torna-se necessário anular tanto a presença ativa da câmera quanto a consciência do público diante do que é exibido. Essa operação é justamente o que possibilita a absorção inconsciente dos discursos ideológicos inscritos na obra fílmica. Como forma de ruptura com essa lógica, Mulvey (1983) propõe a exposição da materialidade do dispositivo cinematográfico, recusando sua invisibilidade técnica e evidenciando seus artifícios e construções, rompendo assim com a ilusão de realismo.

Essa libertação da câmera e de seus mecanismos convencionais tem por objetivo emancipar também o olhar do espectador, que, ao ser deslocado de uma posição de prazer passivo sustentado pela transparência, passa a ser interpelado por uma postura dialética — ou seja, reflexiva, crítica, capaz de confrontar as estruturas ideológicas do cinema. Nesse contexto, Mulvey (1983) propõe a opacidade como uma potência subversiva frente ao modelo clássico e dominante de representação cinematográfica. Trata-se de um posicionamento estético e político que assume a materialidade do dispositivo fílmico e instaura uma relação dialética com o espectador. Em nome dessa opacidade, que visa romper com a lógica do prazer visual e da passividade espetatorial, a autora indica:

A satisfação e o reforço do ego, que representam o grau mais alto da história do cinema até agora, devem ser atacados. Não em favor de um novo prazer reconstruído que não pode existir no abstrato, nem de um desprazer intelectualizado, e sim no intuito de abrir caminho para a negação total da tranquilidade e da plenitude do filme narrativo de ficção. (MULVEY, 1983, p.440).

A crítica à plenitude e tranquilidade do cinema narrativo clássico, conforme propõe Mulvey, permite problematizar também a construção de um certo “naturalismo” na imagem transparente — efeito que, longe de ser espontâneo, resulta de estratégias formais precisas voltadas à manutenção da identificação e da ilusão de realidade. Nesse sentido, após tratarmos da decupagem clássica e dos mecanismos de identificação do espectador, torna-se necessário examinar o naturalismo no cinema hegemônico, entendido não apenas como uma escolha estilística, mas como um recurso discursivo comprometido com a construção da transparência de forma mais ampla. Para aprofundar essa compreensão, Xavier (2019) elucida:

Quando aponto a presença de critérios naturalistas, refiro-me, em particular, à construção de espaço cujo esforço se dá na direção de uma reprodução fiel das aparências imediatas do mundo físico e à interpretação dos atores que busca uma reprodução fiel do comportamento humano, através de movimentos e reações “naturais”. Num sentido mais geral refiro-me ao princípio que está por trás das construções do sistema descrito: o estabelecimento da ilusão de que a plateia está em contato direto com o mundo representado, sem mediações, como se todos os aparatos de linguagem utilizados constituíssem um dispositivo transparente (o discurso por natureza). (XAVIER, 2019, p.42).

A argumentação de Ismail Xavier (2019) insere o naturalismo dentro das noções de transparência previamente discutidas, estabelecendo-o como um mecanismo que, por motivações ideológicas, torna invisíveis as marcas de construção imagética para criar a ilusão de um acesso direto ao real. No entanto, a especificidade do naturalismo, tal como delineada pelo autor, reside sobretudo na construção do espaço e na direção dos atores — aspectos que nos conduzem diretamente ao campo da *mise en scène*. Trata-se de um conceito de contornos amplos e, por vezes, imprecisos, cuja complexidade decorre justamente da multiplicidade de elementos que articula.

Tomando como ponto de partida seu significado mais imediato, *mise en scène* designa, em termos literais, o ato de “colocar em cena”, remetendo à prática originalmente vinculada à direção teatral (BORDWELL; THOMPSON, 2013). Nesse primeiro sentido, compreende-se como a organização dos elementos visuais e performáticos diante da câmera — o que, sob uma perspectiva mais técnica, envolve a construção do cenário, o uso da maquiagem e do figurino, a iluminação, a encenação e a movimentação dos atores no espaço fílmico. No entanto, essa definição inicial revela-se limitada. A *mise en scène* ultrapassa o campo do visível e do operativo, exigindo uma abordagem mais abrangente, que considere sua função na constituição estética e expressiva da obra cinematográfica.

Mais do que um conjunto de escolhas formais, ela atua como uma concepção global do filme; uma articulação entre dimensões técnicas, sensíveis, abstratas e até líricas (OLIVEIRA JR., 2014). É nesse plano que a *mise en scène* adquire sua complexidade, como nos lembra Jacques Aumont ao afirmar que “a *mise en scène* de cinema é o que não se pode ver” (2004, p. 163). A reflexão proposta pelo autor sugere que o impacto da *mise en scène* não reside em um elemento isolado, mas emerge da integração entre todos os componentes do filme na construção de sentido, atmosfera e experiência estética. De maneira quase essencialista, Aumont parece afirmar que a *mise en scène* é o próprio filme — é a forma pela qual a narrativa se apresenta ao espectador. Nesse sentido, ela abrange tudo aquilo que constroi e “materializa” a imagem, sendo inseparável do modo como o cinema comunica, envolve e expressa.

Praticar a *mise en scène* seria, então, explorar ao máximo todas as possibilidades (de um texto, de um ator, de um cenário, de uma luz, de uma paisagem natural... e das relações entre eles), para atingir um efeito espetacular máximo, em germe desde o começo, porém só revelado e sentido na passagem dos materiais de base à obra posta em cena. (OLIVEIRA JR., 2014, cap.2, para. 9).

A *mise en scène* pode ser compreendida como o processo que transforma a matéria bruta do cinema — o roteiro, os corpos dos atores, os objetos, os espaços — em linguagem audiovisual sensível. Essa transformação, como indicado acima, não ocorre de forma imediata, mas se realiza na passagem entre os elementos isolados e a obra posta em cena, ativando um potencial expressivo que já existia em germe. Se a *mise en scène* remete, em sua origem, à cena teatral, no cinema ela assume uma configuração distinta. Não se trata mais da cena contínua do palco, mas de uma cena construída por meio da decupagem — isto é, fragmentada, submetida à lógica da duração, à variação dos pontos de vista e à articulação entre planos (OLIVEIRA JR., 2014). A encenação cinematográfica, portanto, não se limita à ação contínua diante da câmera, mas se realiza na forma como essa ação é pensada e organizada para ser captada e posteriormente estruturada no tempo e no espaço do filme através da montagem. Trata-se, portanto, de um fenômeno que acontece no tempo, como a própria imagem cinematográfica.

Nesse sentido ampliado, a *mise en scène* não se restringe à organização prévia do cenário, à direção dos atores ou à escolha de figurinos. Ela se estende ao próprio ato de filmar, manifestando-se na forma como o espaço é enquadrado, como a câmera se movimenta ou permanece estática, como os corpos ocupam o campo e como a espacialidade é construída pela lente. A encenação se dá, assim, não apenas na disposição dos elementos diante da câmera, mas também nas decisões formais que determinam como esses elementos serão registrados e

articulados. Inclusive na montagem, onde planos e tempos são organizados e confrontados, a *mise en scène* continua a se desenvolver, reafirmando-se como um princípio integrador que atravessa todas as etapas da criação cinematográfica

Estas são noções gerais sobre a *mise en scène*. Porém o que estamos discutindo aqui é a construção naturalista e transparente do cinema clássico. Neste sentido, Oliveira Jr. (2014) apresenta o trabalho do diretor Otto Preminger como uma representação notável da aplicação dos princípios da *mise en scène* deste cinema hegemônico. O diretor é reconhecido por sua habilidade em traduzir os ideais do classicismo cinematográfico — clareza, continuidade e transparência narrativa — em composições visuais altamente sofisticadas, mas de uma aparente simplicidade, como observa Aumont:

O estilo de Preminger é, sem dúvida, um dos mais perfeitos que se pode imaginar: designa, a cada instante, o elemento importante da cena e sugere o seu sentido sem ter de o exhibir. Compreende-se que este estilo tenha fascinado; com efeito, é difícil ser mais clássico: respeito total pelas convenções, culto da transparência, limpidez do discurso cujo sentido nunca está dissimulado, e representação mais natural possível dos atores. De todos os cineastas de Hollywood da era “clássica”, Preminger foi certamente aquele que melhor soube conciliar estes dois condicionalismos contraditórios: fazer sentido e não o mostrar. (Aumont 2008b, p. 89).

No cinema de Preminger, a *mise en scène* se manifesta pela articulação precisa e fluida entre espaço, corpo e câmera, em movimentos contínuos que acompanham os personagens e redesenham a cena conforme a lógica dramática e emocional (OLIVEIRA JR., 2014). Esses deslocamentos evitam os cortes e criam uma encenação que, embora rigorosamente construída, se apresenta de forma orgânica e quase invisível ao espectador (AUMONT, 2008). A câmera interage com os atores, reposicionando-os no espaço com suavidade, de modo que o drama emerge não apenas das falas, mas também de gestos sutis, silêncios expressivos e variações de humor. Preminger exemplifica a maturidade da estética clássica da transparência, onde a *mise en scène* não se impõe como artifício, mas se dissolve na narrativa — uma sofisticação que, como propõe Aumont (2008), reside na capacidade de integrar os elementos cênicos sem exhibir a própria construção. Para a exemplificação de tal exploração do espaço, dos corpos e da câmera, Oliveira Jr. (2014) descreve a cena abaixo:

Basta ver a cena em que a personagem de Gene Tierney, a bela e melancólica Morgan Taylor, é interrogada em *Passos na Noite* (*Where the Sidewalk Ends*, 1950): ela está sentada numa cadeira, entre o detetive Dixon (Dana Andrews) e seu parceiro Paul Klein (Bert Freed), que estão de pé. O cenário é pequeno, um escritório bagunçado na loja onde Morgan trabalha, mas isso não impede

Preminger de compor uma cena movimentada e dinâmica, apesar de se tratar apenas de um diálogo. Os planos são relativamente longos, os cortes têm papel mais pragmático do que expressivo. Bert Freed se mexe pouco, tem uma área de ação mais ou menos limitada. Dana Andrews, no começo da cena, afasta-se dos outros dois atores e vem para a dianteira do cenário, porém, de forma contida, ponderada, provocando reenquadramentos suaves. Já Gene Tierney funciona como o eixo de tudo: seus deslocamentos são largos e determinantes, implicam reconfigurações na relação câmera-atores-espço. Sua personagem está sendo interrogada pela morte do marido. Quando Dixon revela que ouviu dizer que o marido costumava espancá-la, ocorre o primeiro corte da cena: de um plano de conjunto que ameaçava se fechar em Dixon, Preminger passa a um plano médio de Morgan, que está com o rosto discretamente alterado pela fala do detetive. Como que tomada por uma agitação momentânea, ela se levanta, vem até a mesa à sua frente e pega um cigarro. A câmera faz um travelling para trás, terminando num novo plano de conjunto, agora com todos de pé. Dixon estende um fósforo aceso a Morgan. Ela acende o cigarro e se dirige ao fundo e à direita do cenário: um travelling para frente a acompanha, terminando num plano médio com ela e Paul em quadro. Ele continua enchendo-a de perguntas. Dois contraplanos de Dixon no outro canto do cenário se interpõem ao interrogatório. Irritada com as perguntas, Morgan se movimenta de novo e retorna à posição em que estava no início da cena, acompanhada por uma panorâmica à esquerda. Ela senta na cadeira, e estamos de volta ao mesmo enquadramento que deu início a tudo. (OLIVEIRA JR., 2014, cap. 3, seção 5, para. 2).

O aspecto mais relevante na descrição da cena acima é a forma como ela evidencia a articulação de uma *mise-en-scène* autoral. Nesse sentido, é possível compreender a *mise-en-scène* como o espaço privilegiado onde o diretor inscreve a marca de sua autoria, por meio das escolhas formais e estéticas que estruturam a encenação. Alguns cineastas adotam uma abordagem mais rigorosa e controlada, caracterizada por ambientes cuidadosamente organizados, movimentos de atores ensaiados e uma coreografia minuciosa dos deslocamentos de câmera e dos cortes. Em contrapartida, outros diretores optam por uma *mise-en-scène* mais aberta e permeável ao acaso, incorporando os imprevistos do ambiente e o improviso dos atores como elementos constitutivos da narrativa, permitindo que a espontaneidade e a contingência se integrem de maneira orgânica ao processo de construção fílmica.

Nesse sentido, entendemos que os direcionamentos dados à construção da *mise en scène* “dizem respeito tanto a uma pragmática artística quanto a um pensamento que orienta a obra. [...] ela se dá em decorrência da finalidade de cada narrativa, do tipo de cinema a que serve, do material em que se baseia” (OLIVEIRA JR., 2014, cap. 2, para. 10). Na descrição apresentada por Oliveira Jr., também se destaca que, no cinema clássico, a *mise en scène* era elaborada com o propósito de produzir um efeito de naturalismo — ou seja, de suscitar no espectador a sensação de realidade. Como já discutido, tal orientação estética não é arbitrária, mas articulada a estratégias retóricas que visam à veiculação de discursos e ideologias.

O importante é que tal naturalismo de base servirá de ponte para conferir um peso de realidade aos mais diversos tipos de universos projetados na tela. [...] o naturalismo do método cumpre a função de projetar sobre a situação ficcional um coeficiente de verdade tendente a diluir tudo o que a história tem de convencional, de simplificação e de falsa representação. A mesma equação afirma-se: discurso = verdade. (XAVIER, 2019, p.42).

Dessa forma, diferentes universos e narrativas — desde os mais cotidianos até os fantásticos, como os de ficção científica, faroeste, musicais, horror ou histórias sobrenaturais — adquirem, dentro da lógica naturalista, um caráter de verossimilhança. Essa representação, marcada por uma aparência de seriedade, opera como estratégia retórica (XAVIER, 2019), reafirmando um suposto compromisso com o real que se consolidou como um dos valores centrais do modelo clássico hollywoodiano. Tal construção, sustentada também na lógica do espetáculo e da monumentalidade, atua de maneira quase mercadológica, promovendo o produto hollywoodiano como sinônimo de cinema legítimo. Isso contribuiu não apenas para sua ampla difusão, mas para o seu reconhecimento como forma hegemônica — o chamado cinema “normal” — e como modelo a ser seguido (XAVIER, 2019).

[...] falar em cinema hollywoodiano era praticamente falar daquilo que se identificava como cinema “normal” - o paradigma - frente a manifestações marginais, por ele submetidas ao confinamento (como exotismo nacional diante de um cinema civilizado cuja produção se dava na califórnia, ou como vanguardismo e excentricidade intelectual) (XAVIER, 2019, p.44).

Todas as características discutidas até aqui — a decupagem clássica, a continuidade narrativa, o mecanismo de identificação e o naturalismo —, aliadas a um sistema industrial e comercial altamente estruturado, possibilitaram o estabelecimento do cinema hollywoodiano como hegemônico e normativo. Mais do que isso, permitiram a difusão de seus discursos e ideologias como se fossem naturais, objetivos e universais, e não como construções situadas, fundadas em um ponto de vista específico. Como aponta Ismail Xavier (2019), “tudo nesse cinema caminha em direção ao controle total da realidade criada pelas imagens e tudo aponta para a invisibilidade dos meios de produção desta realidade. Tudo procura por um ‘parecer verdadeiro’” (p. 41). A imagem, embora construída, busca ocultar intencional e estrategicamente seus próprios mecanismos de produção, justamente para reforçar a credibilidade de seu discurso e garantir maior adesão do público às ideologias que veicula.

Nesse sentido, o problema central do cinema hollywoodiano, como destaca o próprio Xavier, “não está no fato de existir uma fabricação; mas no método desta fabricação e na

articulação deste método com os interesses dos donos da indústria (ou com os imperativos da ideologia burguesa)” (2019, p. 43). Ou seja, a forma como o cinema é construído não é neutra: ela responde a objetivos específicos de manutenção de uma determinada ordem social, política e econômica. Esse modelo, ao se consolidar como paradigma, relegou outras cinematografias a posições periféricas. Filmes produzidos fora dos padrões hollywoodianos passaram a ser enquadrados como “exóticos”, quando oriundos de contextos nacionais distintos, ou como “intelectuais demais”, no caso das vanguardas e cinemas de autor. Essa rotulação contribuiu para distanciar tais produções do público médio e reforçar a ideia de que apenas o modelo hollywoodiano seria legítimo, acessível e universal — o “cinema normal”.

É importante destacar que a transparência não constitui um recurso exclusivo do cinema hollywoodiano, tampouco se pretende, a partir das discussões anteriores, atribuir um juízo de valor — positivo ou negativo — à construção imagética que busca a transparência. O que está em questão, aqui, são as discursividades que se articulam por meio de tais escolhas formais. A transparência tende a operar como uma estratégia de envolvimento do espectador, favorecendo a imersão na diegese e minimizando os estranhamentos diante da imagem cinematográfica, o que pode, em determinados contextos, facilitar a adesão do público. No entanto, não se trata de uma fórmula de efeitos inequívocos, tampouco de uma garantia de recepção homogênea. A transparência é, acima de tudo, uma escolha estética e retórica, orientada por intencionalidades específicas.

De modo semelhante, a opacidade configura outra possibilidade de construção discursiva. Este trabalho, porém, não a compreende como um caminho diametralmente oposto à transparência. Entendemos que uma obra cinematográfica pode conjugar elementos transparentes e opacos em sua tessitura formal e discursiva, de acordo com os objetivos e estratégias que orientam sua criação.

3. DA TRANSPARÊNCIA DO JUÍZO À OPACIDADE DO ACONTECIMENTO: ESTÉTICA, REPRESENTAÇÃO E ONTOLOGIA DA IMAGEM

Partindo das discussões anteriores sobre a dialética entre transparência e opacidade na imagem cinematográfica — enquanto operadores discursivos que revelam tensões entre controle epistêmico e resistência material (FOUCAULT; XAVIER; MULVEY) — ampliamos agora o escopo para a esfera da filosofia estética. Aqui, a oposição entre transparência (vinculada à lógica do juízo, da forma e da representação) e opacidade (associada ao irreduzível, ao acontecimento e à resistência do sensível) estrutura-se como núcleo de tensionamentos decisivos entre arte, conhecimento e poder, ecoando as fissuras já identificadas no campo cinematográfico. Se no cinema a transparência clássica hollywoodiana (fundada na decupagem invisível, na continuidade narrativa e no naturalismo) operava como dispositivo de dominação ideológica, na filosofia estética esse mesmo ideal de domesticação do sensível manifesta-se nos projetos racionalistas que buscam submeter a experiência estética a esquemas de inteligibilidade.

Iniciamos com Baumgarten, cuja *Aesthetica* (1750) formalizou a estética como "ciência do conhecimento sensível". Apesar de reivindicar autonomia para o sensível frente à lógica conceitual, sua proposta manteve-se ancorada em princípios racionalistas: ordem, clareza extensiva e harmonia matemática. Como demonstra Figueiredo (1994) e Guyer (2008), essa ambivalência — entre a defesa da especificidade do estético e sua submissão a critérios de racionalização — inaugurou um paradoxo fundador: a tentativa de domesticar o sensível mediante estruturas de representação transparentes.

A seguir, investigamos a inflexão kantiana na *Crítica da Faculdade do Juízo* (1790). Kant desloca o eixo da experiência estética do *objeto* para o *sujeito*, substituindo a "lógica do sensível" pelo juízo desinteressado. Contudo, como aponta Rancière (2009), essa "libertação" subjetiva consolida uma nova forma de controle: o belo e o sublime, embora mobilizem a imaginação livre, reiteram a supremacia da razão transcendental. O sublime dinâmico e matemático, por exemplo, converte o caos sensível em confirmação da potência racional, domesticando o inefável sob o domínio do juízo.

A análise prossegue com Schopenhauer, que radicaliza a dimensão metafísica da estética kantiana. Em *O Mundo como Vontade e Representação*, a contemplação estética suspende a Vontade — núcleo cego do real —, permitindo um acesso intuitivo às Ideias (universais). Barbosa (2003) evidencia como Schopenhauer transforma a arte em via de conhecimento do "Em-si", mas também revela seu caráter ambivalente: a experiência estética

é "bálsamo" temporário contra o sofrência, ao mesmo tempo que expõe o vazio ontológico do mundo. Aqui, a opacidade da Vontade irrompe como limite intransponível da representação.

Na quarta etapa, confrontamos as críticas de Heidegger e Rancière ao paradigma representacional. Heidegger, como sintetiza Figueiredo (1994), rejeita a estética enquanto campo filosófico, denunciando sua cumplicidade com a metafísica da subjetividade. Para ele, a obra de arte não "representa": ela *instaura* um mundo, desvelando o Ser para além da lógica sujeito-objeto. Rancière (2009, 2011), por sua vez, ataca o "regime representativo" que hierarquiza o sensível, propondo uma "revolução estética" baseada na dissensualidade. Em ambos, a imagem recupera sua opacidade irreduzível — não como falha, mas como potência ontológica e política.

A importância deste percurso reside em evidenciar como transparência e opacidade coexistem como estruturas discursivas antagônicas e complementares. Se, de um lado, Baumgarten e Kant buscam submeter o sensível à clareza racional (transparência), Schopenhauer, Heidegger e Rancière revelam fissuras nesse projeto, destacando o que escapa à domesticação: o inexprimível da Vontade, o acontecimento do Ser, a heterogeneidade do sensível. Essa tensão define não apenas a história da estética, mas a própria ontologia da imagem.

Compreender tais dinâmicas é crucial para desnaturalizar noções hegemônicas sobre arte e representação. A "transparência" — ilusão de acesso direto ao real via sistemas racionais — e a "opacidade" — reconhecimento da resistência do sensível aos esquemas de captura — não são categorias estáticas, mas construções históricas que refletem lutas epistemológicas e políticas. Como veremos, essa dialética reverbera na contemporaneidade, onde a imagem oscila entre mercadoria esvaziada (estetização do consumo) e dispositivo de ruptura (arte como dissenso).

Por fim, este capítulo prepara o terreno para uma reflexão sobre o estatuto da imagem no século XXI. Ao desmontar os alicerces da tradição representacional, revelamos que a opacidade não é um déficit, mas condição de possibilidade para que a arte opere como acontecimento — gerador de novos mundos sensíveis (Heidegger) e agente de redistribuição política do visível (Rancière). Nas fissuras entre transparência e opacidade, entre juízo e acontecimento, reside a potência ética e epistemológica da experiência estética.

3.1. Entre razão e Sensibilidade: a constituição da estética em Baumgarten

Como discutido no capítulo anterior, a partir das epistemes propostas por Foucault (1999), a modernidade (equivalente ao que Foucault estabelece enquanto episteme clássica)

pode ser compreendida como um campo em que o sujeito se afirma como princípio em si mesmo — isto é, como organizador da experiência e medida de todas as coisas. Ele é a origem e o critério de toda significação. Nesse contexto, como observa Figueiredo (1994), o ser humano passa a ser concebido como a base ontológica dos fenômenos.

É importante destacar que a modernidade, calcada no iluminismo, se configura como um momento histórico em que a racionalidade assume lugar privilegiado, sendo pretensiosamente concebida como meio de acesso irrestrito à realidade. A partir de um sistema de representação metodicamente estruturado, constroi-se a sensação — ainda que ilusória — de acesso direto ao real. A representação não se encontra no próprio mundo fenomênico, mas no pensamento que o organiza e o enuncia. O sujeito, como já discutido anteriormente, não é problematizado em sua existência ou agência; ele é visto apenas como um canal por meio do qual todo conhecimento e experiência se possibilitam.

Assim, esse período é marcado pela confiança na razão como instrumento capaz de apreender, ordenar e explicar o mundo de maneira objetiva, por meio de métodos estruturados e representações universalizáveis. A crença em um real plenamente acessível à consciência humana sustenta não apenas os projetos científicos e filosóficos do período, mas também orienta a forma como os saberes se organizam e se legitimam no interior das instituições modernas. Nesse horizonte epistêmico, a estética consolida-se como um campo de saber moldado pelos fundamentos da racionalidade clássica.

[...] o nome ‘estética’ é recente, tendo sido formado no século XVIII (A. G. Baumgarten, 1750) da mesma forma que em outra época havia sido formado o termo ‘lógica’. Assim como ‘lógica’ designa um modo de comportamento — o comportamento racional —, ‘estética’ se refere ao comportamento sensível e afetivo do homem na sua relação com o objeto belo. A Estética se destinaria a investigar a ‘lógica do sensível e afetivo’ quando se dá a estimulação pelo belo (FIGUEIREDO, 1994, p. 68).

A formalização da Estética como campo filosófico autônomo, atribuída a Alexander Gottlieb Baumgarten no século XVIII, representa um marco decisivo na reconfiguração da relação entre arte e pensamento no horizonte da modernidade. Sistematizada sob a égide do projeto iluminista, sua constituição está profundamente vinculada à lógica representacional, que inscreve a arte em um regime de transparência — um modelo discursivo que privilegia a clareza, a estrutura e a inteligibilidade. Nesse cenário, a Estética afirma-se como disciplina voltada à racionalização da experiência sensível, se estabelecendo enquanto uma “lógica do sensível”.

Antes da consolidação da Estética como disciplina filosófica por Alexander Baumgarten, já existiam reflexões acerca das normas do bom gosto e da representação artística, desenvolvidas sobretudo no âmbito da Poética — com autores como Aristóteles, Horácio e Longino — e da Retórica — como Cícero, Quintiliano e, novamente, Longino (CARVALHO, 2010). No entanto, tais reflexões estavam majoritariamente voltadas à técnica, oferecendo certas “orientações” sobre os procedimentos a serem adotados na composição artística com vistas à produção de determinados efeitos, em especial a beleza. O foco não recaía, portanto, sobre a experiência sensível do espectador, mas sobre a eficácia da obra enquanto construção racional, orientada por fins específicos. Nesse contexto, a ênfase residia menos em uma teoria da recepção estética e mais em uma sistematização poética de caráter cognitivo e prescritivo, voltada à geração de efeitos estereotipados — como medo, riso, angústia, aceitação, rejeição ou repulsa — no espectador, bem como à delimitação das categorias do belo e do feio.

Essas abordagens pré-estéticas (entendendo a estética como disciplina estabelecida formalmente a partir de Baumgarten) não buscavam elucidar a natureza ou o valor do belo, tampouco esclarecer os mecanismos pelos quais o belo opera sobre os sujeitos implicados na experiência estética; tais aspectos permaneciam, portanto, indeterminados e não sistematizados (CARVALHO, 2010). A proposta de Baumgarten, ao se apropriar desses debates anteriores sobre arte, gosto e sensibilidade, introduz uma inflexão decisiva ao tratá-los sob uma perspectiva teórico-filosófica de cunho “científico”, o que constitui sua principal inovação (CARVALHO, 2010). Dessa forma, começaremos por estabelecer que a Estética, tal como formulada por Baumgarten, se constitui como uma ciência dedicada ao modo como os objetos são sensivelmente apreendidos, isto é, conhecidos por meio dos sentidos (GUYER, 2008).

Baumgarten recorreu à estruturação lógica de sua Estética a fim de legitimá-la. No entanto, segundo ele, não poderíamos reduzir o conhecimento puramente à lógica. Ele reclamava o caráter necessário e irreduzível da estética, argumentando que à lógica dever-se-ia juntar outro modo de conhecimento: o saber não intelectual que as belas artes fornecem e que a estética des-creve. Nesse sentido, a estética não seria uma etapa da educação filosófica, porém um domínio autônomo e irreduzível, um horizonte indispensável do saber. A estética seria a ciência da perfeição do conhecimento sensível e a arte de seu aperfeiçoamento (CARVALHO, 2010, p.75).

A estética se constitui como uma investigação da lógica do sensível e do afetivo, ativada pela experiência do belo (FIGUEREDO, 1994). Carvalho (2010) evidencia a tensão conceitual presente na proposta de Baumgarten ao apontar que, embora este reivindicasse a estética como forma de conhecimento autônoma e irreduzível à lógica, recorra, paradoxalmente, a

fundamentos lógicos para garantir sua legitimidade. Mais do que uma contradição, essa tensão revela a tentativa de afirmar a especificidade do pensamento sensível sem romper totalmente com os critérios de racionalidade. Nesse sentido, Baumgarten concebe o pensamento estético como uma forma legítima e autônoma de apreensão do real, capaz de produzir conhecimento pleno independentemente da mediação conceitual. Como demonstram Carvalho (2010) e a própria estrutura interna da teoria estética baumgarteniana, há uma relação de complementaridade — e não de oposição — entre a razão lógica e a cognição sensível, compreendida, nesse caso, como uma “lógica dos sentidos”.

Essa articulação é ainda mais evidente na concepção de que o conhecimento sensível, ao alcançar sua perfeição formal — isto é, ao tornar-se belo — adquire também o estatuto de verdade. Baumgarten subverte a hierarquia tradicional entre razão e sensibilidade, conferindo à estética uma legitimidade cognitiva própria, epistemologicamente simétrica à lógica cognitiva — complementar; de modo que o desenvolvimento desta última depende daquela, sendo a recíproca verdadeira. No entanto, essa valorização do belo e do verdadeiro como efeitos de uma forma perfeita implica, ao mesmo tempo, a submissão da sensibilidade a princípios de ordem, coerência e completude — uma submissão à matemática, portanto, mesmo que nem sempre envolva números.

Assim, mesmo ao reivindicar a autonomia da estética, Baumgarten a ancora em estruturas racionais, reiterando, de certo modo, a centralidade da forma racionalizada na produção do conhecimento, estando a estética também subjugada ao domínio da racionalização. Por conseguinte, essa primeira formulação da estética deparou-se com o problema fundamental de aplicar regras cujas propriedades ontológicas não emergem da lógica do sensível, mas sim de estruturas abstratas e racionais, como é o caso da noção de espacialidade. Se a estética pretende constituir-se como uma ciência clássica — racional, sistemática e universal — ela deveria ser capaz de compreender não apenas a abstração do espaço, mas também sua vivência concreta pelos sujeitos. Pensar o espaço, concebê-lo geometricamente ou medi-lo matematicamente, é algo radicalmente distinto de experimentá-lo com o corpo. Nesse ponto, evidencia-se um limite da racionalidade: ela opera por abstrações, enquanto a experiência estética se realiza no corpo sensível. A matemática, enquanto saber formal, demonstrou em diversas ocasiões que é possível conhecer uma distância sem efetivamente percorrê-la; no entanto, a vivência dessa mesma distância envolve uma complexa dimensão corpórea, que escapa ao cálculo. Ao atravessar um espaço, o sujeito não apenas o reconhece intelectualmente, mas o sente: esforço, resistência, fadiga, equilíbrio e desequilíbrio — experiências que ativam

fenômenos próprios do corpo, como a cinestesia e a propriocepção, e que revelam o entrelaçamento entre sensibilidade, movimento e pensamento.

Radicalizando essa discussão, podemos considerar que os físicos e matemáticos responsáveis pelos cálculos da viagem do homem à Lua não vivenciaram, em seus próprios corpos, os efeitos da diferença gravitacional experimentada pelos astronautas. Estes, por sua vez, tentaram traduzir essa vivência por meio de imagens e analogias de caráter estético, formulando expressões que, no entanto, não são capazes de substituir o mistério intransmissível da experiência em si — uma vivência marcada por um ponto singular e abstrato, no qual se entrecruzam tempo e espaço de maneira irrepetível. Um exemplo significativo é a célebre frase de Neil Armstrong, o primeiro homem a pisar na Lua, que revela uma nova perspectiva estética sobre a Terra observada desde o espaço. A menção à cor azul constitui o elemento sensível mais evidente de sua enunciação; contudo, o que emerge ali é também uma percepção relativa à escala e à dimensão. Armstrong compara a Terra ao tamanho do próprio polegar, mobilizando uma cadeia de imagens contraditórias — ora colossais, ora diminutas — ao afirmar que o planeta parecia “muito, muito pequeno”: “De repente eu notei que aquela pequena e bela ervilha azul era a Terra. Eu levantei meu dedão e fechei um olho, e meu dedão cobriu totalmente a Terra. Eu não me senti um gigante. Me senti muito, muito pequeno.”

Nesse contexto, para compreendermos melhor como se dá o Belo e sua complexidade dentro da teorização estética de Baumgarten, destaca-se ainda o papel fundamental da imaginação — não apenas na formulação de sua teoria, mas também como eixo conceitual que prepara o terreno para o desenvolvimento posterior do juízo estético em Kant. Baumgarten propõe uma concepção de imaginação capaz de articular conteúdos simbólicos e conceituais, preservando, ao mesmo tempo, sua autonomia frente ao entendimento e escapando das limitações impostas por conceitos fixos e determinados mais característicos do pensamento lógico racional (GUYER, 2008).

Nesse sentido, a imaginação, por operar com representações sensíveis, transita entre símbolos e ideias sem se submeter às regras rígidas da lógica, inclusive em sua dimensão matemática, evitando definições que restrinjam a multiplicidade de sentidos. Resiste, assim, à rigidez do entendimento e preserva a ambiguidade e a complexidade próprias do sensível (GUYER, 2008). Vinculada ao pensamento estético, essa faculdade não é subordinada à razão; ao contrário, complementa-a ao apreender a realidade de modo concreto — por meio do que o autor determinou enquanto “clareza extensiva” (conceito que exploraremos com maior profundidade adiante). Ao integrar o sensorial (afetos) e o intelectual (ideias) sem reduzir um ao outro, a imaginação torna-se, para Baumgarten, uma instância mediadora que traduz ideias

abstratas em formas sensíveis, mantendo sua potência criativa e sua abertura interpretativa — algo que a lógica conceitual, por sua natureza restritiva, não é capaz de realizar.

Desse modo, considerando que estamos no âmbito da representação — conforme delineado pela episteme clássica — a imaginação se apresenta como uma faculdade cognitiva — anímico ou mental, portanto — cujos produtos se manifestam sob a forma de imagens densas, expressivas e carregadas de significados próprios da poética do pensamento representacional baseado na experiência da analogia entre sensação e imagem. Tais representações despertam emoções e configuram o pensamento sensível ou estético como uma forma de conhecimento marcada pela riqueza de detalhes. Em um contraste complementar, o pensamento lógico se estrutura pela simplicidade e economia conceitual, utilizando categorias gerais e escassas, o que lhe confere aplicabilidade ampla a distintos indivíduos, objetos e fenômenos (GUYER, 2008). Essa definição marca, portanto, a distinção fundamental entre o pensamento sensível e o lógico. Mais do que operar de maneiras distintas, cada um oferece acesso a dimensões diferentes da realidade, configurando-se como formas complementares de conhecer. Nesse contexto, a proposta de Baumgarten atribui legitimidade epistêmica à experiência estética, reconhecendo nela um modo válido — indispensável e complementar — de apreensão do mundo.

A partir dessa distinção fundamental, Baumgarten propõe dois modos de representação: a intelectual e a sensorial. Ambas, autônomas, são passíveis de atingir certo grau de clareza ou perfeição, ainda que o façam por vias distintas. A representação intelectual se define por uma clareza intensiva, associada à precisão conceitual e à contenção de detalhes — os quais devem ser nitidamente delimitados. Já a representação sensorial, por sua vez, é marcada pela abundância de aspectos e pela multiplicidade de elementos perceptivos, configurando o que o autor denomina como clareza extensiva. Essa forma de clareza está vinculada à noção de vividez: quanto mais atributos sensíveis — como sons, cores, formas ou texturas — uma imagem⁹ contém, mais intensa e expressiva ela se torna (GUYER, 2008). Essa potência não se traduz em termos da lógica racional, mas sim no âmbito estético da imaginação, onde a compreensão se dá por meio da experiência sensível. Assim, uma imagem vívida, embora não seja clara no sentido intelectual lógico, adquire inteligibilidade estética justamente por sua densidade sensorial.

⁹ A noção de imagem adotada neste contexto aproxima-se daquela desenvolvida anteriormente no Capítulo 1 desta dissertação, com base na concepção de Maya Deren (2012). Nessa perspectiva, a imagem não se limita ao domínio das visualidades, sendo compreendida de modo mais amplo como um constructo mental gerado a partir de estímulos diversos, independentemente de sua natureza ou origem.

Essa dualidade entre clareza intensiva e extensiva reflete, em última instância, a coexistência de duas vias cognitivas igualmente válidas em Baumgarten: a razão e a sensibilidade. Para o filósofo, elas configuram modos autônomos e complementares de acesso ao conhecimento, cada qual orientada por princípios e finalidades próprias. Se o pensamento lógico, guiado pela abstração conceitual e pela clareza intensiva, busca generalizações e regularidades, o pensamento estético apreende a singularidade dos fenômenos por meio da vividez e da harmonia sensível, oferecendo uma forma de compreensão enraizada na experiência concreta. Essas duas modalidades não se sobrepõem nem se subordinam, mas ampliam o horizonte cognitivo do sujeito. Ademais, sabe-se atualmente que as sensações ativam o cérebro para resolver problemas relativos ao sensível, mobilizando processos de decodificação e inferência acerca da causalidade, o que evidencia que a experiência sensível também envolve dinâmicas cognitivas ativas, e não apenas receptividade passiva.

A título de exemplo, um mesmo objeto — como uma rosa — pode ser apreendido sob o olhar da botânica, através da lógica analítica, ou experimentado poeticamente, no âmbito da sensibilidade estética, sem que uma abordagem invalide a outra. Para tanto, chamamos a atenção para um livro intitulado “A linguagem sentimental das flores”, de Alessandra El Far (2022). O livro traça um panorama cultural do século XIX no Brasil, com foco no Rio de Janeiro, ao explorar a “linguagem das flores” — um gênero literário que atribuía significados simbólicos a espécies vegetais para compor mensagens secretas de afeto. A partir de crônicas, romances, jornais, manuais de etiqueta e anúncios de classificados, Alessandra El Far reconstrói práticas de cortejo e flerte entre os membros da burguesia urbana, revelando gestos sutis como o envio de flores, bilhetes trocados discretamente em esquinas ou passados de mão em mão, e até cartas publicadas nas seções de jornal.

A troca de flores dava vida a um diálogo amoroso, discreto e silencioso. Se, por exemplo, um rapaz oferecesse à jovem de sua predileção um [uma flor] “amor-perfeito”, ele afirmava por meio dessa flor que “existi só para ti”. Caso a moça retribuísse o presente com um punhado de amoras vermelhas, ela estava desse modo dizendo-lhe “serei tua eternamente”. Um encontro sigiloso entre eles poderia ser marcado com o envio de algumas tâmaras [...] (FAR, 2022, p. 16).

Assim, ainda que a estética não se submeta aos critérios da lógica formal, ela preserva seu valor epistêmico ao afirmar o sensível como via legítima de conhecimento e de simbolização: formas, linhas, desenhos, palavras. O sensível não constitui apenas uma via de acesso ao conhecimento, mas também um meio de expressão e simbolização, por meio do qual

se constroem formas, imagens, palavras e significados. Baumgarten, afinal, compreende a imaginação estética como distinta — mas não inferior — à cognição racional, integrando-a ao processo de apreensão da realidade. É a partir dessa articulação que Baumgarten concebe a beleza como expressão de uma perfeição sensível complexa, própria da experiência estética. “Quando uma representação acessível aos sentidos é suficientemente rica e complexa ao mesmo tempo em que é ainda claramente apreensível temos o fundamento do belo” (GUYER, 2008, p.55). Trata-se, assim, de uma síntese entre abundância e clareza, em que a multiplicidade sensível não compromete a inteligibilidade, apresentando ordem e expressividade.

A máxima segundo a qual “as mais perfeitas percepções sensíveis seriam as mais belas, logo, as mais verdadeiras” (CARVALHO, 2010, p. 74) revela a estreita vinculação, no pensamento de Baumgarten, entre estética e racionalização. A beleza, enquanto manifestação de uma percepção densa, rica e formalmente bem estruturada, adquire um valor de verdade — o que evidencia a permanência de uma lógica de fundamentação que, ainda que deslocada para o campo do sensível, conserva o ideal de verdade e racionalidade como horizonte regulador da cognição. Mesmo ao reivindicar a autonomia da sensibilidade e da imaginação como formas legítimas de conhecimento distintas da razão discursiva, sua proposta permanece orientada por um modelo de conhecimento que busca sistematicidade e validade universal.

Dessa forma, o estudo do sensível não se apresenta em oposição à razão, mas como ampliação de seus alcances, conferindo à experiência estética um estatuto epistêmico análogo ao do pensamento lógico-conceitual e que o abastece com conteúdos qualitativos, inclusive na qualificação de quantidades como no caso das dimensões, intensidades e frequências. Na concepção da beleza como expressão da verdade, delineia-se, em Baumgarten, uma visão integradora — a “beleza universal do conhecimento sensível” — que reafirma seu esforço de fundamentar a estética como uma ciência autônoma, mas ainda vinculada ao ideal de conhecimento estruturado e comunicável. Para justificar essa forma de beleza como expressão de uma verdade universal, o autor indica:

A beleza universal do conhecimento sensível consistirá 1) no acordo dos pensamentos entre eles, abstração feita da ordem e dos signos que os exprimem; sua unidade enquanto fenômeno, é a Beleza das Coisas e dos Pensamentos. Devemos distinguir a beleza do conhecimento, a qual é a primeira e principal porção, e a beleza dos objetos e da matéria, com que aquela é frequentemente confundida, **ainda que a significação da palavra ‘coisa’ seja geralmente aceita.** Os objetos feios [inconvenientes] podem, enquanto tais, ser pensados como de belo feitio, e inversamente os objetos que são belos podem ser pensados de uma maneira inconveniente [disforme] (BAUMGARTEN, 1988, p. 128, apud CARVALHO, 2008, p.74 - grifo nosso).

Estamos no horizonte da representação — e esta, por sua vez, é pensada como inseparável do próprio ato de conhecer. O belo, enquanto conhecimento sensível, na estética de Baumgarten, não se configura como atributo intrínseco ao objeto ou ao fenômeno, mas como efeito da maneira pela qual estes são apreendidos e organizados pelo pensamento sensível. A beleza, portanto, não reside nas coisas em si, mas na forma como a percepção as estrutura e as torna inteligíveis — o que conduz à segunda formulação do autor acerca do belo.

A beleza universal do conhecimento sensível consistirá, visto que não há perfeição sem ordem, 2) no acordo com a ordem (ela mesma destinada a permitir o exame reflexivo daquilo que pensamos como de bela feitura) e com ele mesmo, e com as coisas. Neste acordo, portanto, fenômeno é a Beleza da Ordem e da disposição [do artifício, do alinhamento, da compostura]. (BAUMGARTEN, 1988, p. 128, apud CARVALHO, 2008, p.74).

Compreende-se, aqui, que a ordem é princípio estruturante de todo conhecimento — seja racional ou sensível. Na estética de Baumgarten, o belo não se opõe à clareza, mas a incorpora como um de seus fundamentos, constituindo-se numa organização sensível capaz de expressar a complexidade sem se perder em confusão. Essa complexidade não reside na mera abundância de elementos perceptivos, mas na articulação coerente de múltiplos aspectos dentro de uma unidade representacional. O belo, assim, delineia-se como instância liminar entre sensibilidade e razão: é essencialmente sensível, mas não irracional; plural, mas não caótico. Trata-se de uma forma de conhecimento que opera segundo princípios de ordem e coerência, atualizados pela experiência estética e pela imaginação, mais do que pelos imperativos da lógica conceitual.

Nesse sentido, o conhecimento sensível apreende a beleza como uma experiência de ordenamento harmônico da imagem, mesmo quando esta se apresenta saturada de conteúdo. A clareza extensiva — conceito central na estética baumgarteniana — evidencia que, quanto maior o número de atributos sensíveis integrados numa representação sem que se comprometa sua apreensibilidade, maior é sua força estética. A beleza, portanto, não se configura como qualidade imanente ao objeto, mas como efeito da representação: uma construção formal que articula inteligibilidade e densidade perceptiva, tornando possível a emergência de sentido no campo da experiência sensível. Mais uma vez, é no contexto da concepção de harmonia fundada em conceitos matemáticos — como ordem, simetria e proporção — que se evidencia o fato de a primeira estética não desenvolver um percurso próprio, mas sim reproduzir o mesmo modelo das demais ciências então submetidas às aplicações da matemática. Nesse sentido, pode-se

compreender a estética de Baumgarten como uma espécie de “matemática aplicada” aos fenômenos da sensação, o que reforça seu enraizamento nos paradigmas racionalistas da época. A última formulação de Baumgarten sobre a beleza universal — entendida como expressão da verdade — desloca a reflexão estética para o campo da mediação simbólica.

A beleza universal do conhecimento sensível consistirá, visto que nós não percebemos as coisas designadas sem seus signos, 3) no acordo dos signos entre eles, com a ordem e com as coisas. Neste acordo, portanto, fenômeno é a Beleza da Expressão por Signos (*significatio*), como por exemplo aquela do estilo (*dictio*) e da eloquência (*elocutio*), desde que o tipo de signo utilizado seja do gênero do discurso ou da fala, e ainda daquele da dicção e dos gestos, desde que a fala se faça de viva voz. Nós temos lá as ‘três Graças’, as três belezas universais do conhecimento (BAUMGARTEN, 1988, p. 128-129, apud CARVALHO, 2008, p.74).

A experiência sensível, longe de ser imediata, é sempre mediada por signos: não acessamos diretamente o real, mas formas representadas, articuladas por meio da linguagem, do estilo, da imagem, da voz e do gesto. A experiência estética, portanto, constitui-se na significação, isto é, na capacidade de tornar sensível uma ideia por meio da expressão. Nesse sentido, Baumgarten antecipa concepções modernas que compreendem a imagem como construção discursiva — como um artefato simbólico que organiza e expressa o mundo. Ainda assim, permanece, em sua teoria, a crença de que essa mediação pode revelar uma verdade universal, ancorada na harmonia entre sensibilidade e razão. Em outros termos, além de conceber a estética como uma espécie de “matemática aplicada” à sensação, Baumgarten também a estruturou nos moldes de uma “gramática” ou “retórica aplicada”, uma vez que categorias como a eloquência assumem uma ontologia de base linguística, vinculada à busca por coerência e harmonia entre as palavras e um dado sentido estético pretendido.

Compreende-se, então, que o conhecimento estético não se configura apenas pela presença do signo, mas por sua articulação com a ordem e com o conteúdo - paradigma e sintagma - que busca representar, isto é, sua organização em termos de sintagma. A beleza emerge dessa relação equilibrada: não basta um conteúdo sensível relevante — é necessário que sua expressão se dê com clareza, coerência e adequação formal. O valor estético reside, assim, na expressividade bem regulada, na capacidade do signo de traduzir uma percepção ordenada do mundo. Não é apenas o que se representa que importa, mas sobretudo como se representa. Na estética de Baumgarten, a representação bela constitui, em si mesma, uma forma de conhecimento, pois toda percepção bem ordenada equivale a um pensamento. Não há distinção rígida entre perceber, representar e pensar: representar é já um modo de pensar

sensivelmente, assim como pensar é, simultaneamente, um modo de perceber e ordenar o mundo.

Baumgarten não distinguia entre “pensamento”, “representação” e “percepção”, fazendo dos três termos sinônimos. Dessa forma, a obra de arte nada mais era que uma percepção bem-sucedida e notável, nada mais que uma bela representação. Eis por que, aliás, a estética de Baumgarten não era uma teoria da criação artística ou dos procedimentos das artes. Nessa perspectiva, produzir e contemplar se tornaram uma mesma coisa, uma vez que a obra não seria mais que uma percepção que se expõe (CARVALHO, 2010, p. 75).

A partir deste trecho, reafirma-se que a estética de Baumgarten não se configura como uma teoria da arte, mas como uma teoria do conhecimento — mais precisamente, do conhecimento sensível. Ao conceber a arte como uma “percepção bem-sucedida”, o autor propõe um deslocamento fundamental: a obra deixa de ser um objeto autônomo para se tornar a expressão material de um processo cognitivo mediado pela sensibilidade, mas objetivando o conhecimento; no sentido do “belo” ou do “feio” se tornarem fenômenos conhecidos - acessados - pela razão. Nesse horizonte, o foco da estética se desloca dos procedimentos técnicos da criação artística para a experiência perceptiva — isto é, para a forma como a percepção se estrutura enquanto saber por parte do sujeito que conhece, o sujeito epistêmico. A arte, nesse sentido, não é um fazer notável, mas um mostrar que revela o pensamento na própria tessitura sensível da representação.

Embora Baumgarten rejeite uma abordagem normativa da arte, sua estética ainda assim oferece subsídios para compreender de que modo o sensível se constitui como forma de conhecimento. Para tanto, ele articula três dimensões fundamentais que constituem a complexidade da representação sensível do belo: heurística, metodologia e semiótica (GUYER, 2008). A partir dessas categorias, ressalta-se o papel central conferido à noção de ordem na configuração do belo, conceito estruturante em sua estética, o que revela a influência epistemológica racionalista subjacente ao seu pensamento. A heurística, vinculada à harmonia dos pensamentos, refere-se fundamentalmente ao conteúdo da obra — ou seja, à coerência interna dos temas, independentemente da forma de expressão que os veicula. Trata-se da ordenação conceitual que antecede a formulação sensível, como na escolha de um tema como “amor e morte” em um poema, antes mesmo de sua composição em versos ou da seleção lexical (ou paradigmática).

A metodologia, por sua vez, refere-se à ordenação formal da representação sensível, ou seja, à estrutura sintática que organiza logicamente os elementos constituintes da obra a partir

de um paradigma ou léxico. Enquanto a heurística diz respeito à ordenação conceitual — à coerência interna das ideias que compõem o conteúdo — a metodologia opera no plano da forma, estruturando a disposição dos elementos no espaço e no tempo da representação. Como já indicado anteriormente, para Baumgarten, nenhuma perfeição é concebível sem ordem (BAUMGARTEN, 1988 apud CARVALHO, 2010), o que ressalta a exigência de uma articulação formal que harmonize os elementos expressivos entre si e com aquilo que é representado. Se a heurística se ocupa do que é representado, cabe à metodologia estabelecer como tal representação se estrutura. São exemplos dessa dimensão a construção narrativa de um romance, a organização compositiva de uma pintura ou a progressão temática de uma peça musical.

Por fim, a semiótica incide sobre os signos e os meios materiais de expressão, ou seja, sobre a dimensão sensível que torna perceptível a representação. Examina como palavras, cores, sons e demais signos contribuem para a produção do belo, ressaltando o consenso dos meios de expressão entre si e com as coisas representadas (BAUMGARTEN, 1988 apud CARVALHO, 2010). Envolve aspectos como o estilo, a dicção (elocutio) e a relação entre forma e conteúdo. Se a heurística se refere ao conteúdo e a metodologia à organização estrutural, a semiótica trata do suporte sensível que confere corpo à representação. São exemplos dessa dimensão o uso de metáforas em um poema, a técnica pictórica utilizada em uma pintura ou a escolha instrumental em uma composição musical.

Feito esse percurso conceitual, é possível agora consolidar algumas premissas fundamentais para o prosseguimento de nossas discussões. A concepção de belo em Baumgarten fundamenta-se na ideia de complexidade sensível ordenada. Longe de reduzir o belo a uma mera acumulação de elementos perceptíveis — aquilo que ele chama de “clareza extensiva” —, o filósofo propõe que a verdadeira elevação estética depende da articulação harmônica entre diferentes dimensões do conhecimento sensível: heurística, metodologia e semiótica. Essa organização interna, que dá unidade à diversidade da representação, revela a filiação racionalista de sua estética, na medida em que a beleza não se confunde com o excesso, mas emerge da ordenação significativa de uma multiplicidade sensorial.

Longe de tentar reduzir o belo a uma dimensão única, seja a da forma perceptiva ou do conteúdo significante, ele insiste que obras de arte bem-sucedidas — os objetos elegantes de cognição sensorial perfeita — são sempre complexas, aprazendo-nos por meio de sua forma, conteúdo e material ou meio de expressão. Por essa última categoria, ele claramente entende meios de expressão verbais, em que estilo e dicção podem aumentar o interesse e a coerência dos pensamentos expressos (GUYER, 2008, p.55).

Nessa perspectiva, a obra de arte bem-sucedida é aquela que mobiliza forma, conteúdo e meio expressivo de maneira integrada. A experiência estética resulta da interação entre esses diversos níveis, sendo o meio um operador ativo na geração de sentido e prazer. Ao privilegiar a riqueza e a densidade sensorial como componentes fundamentais da imagem estética, Baumgarten constroi uma estética do sensível que, embora não restrita a órgãos específicos da percepção, reconhece que quanto mais intensos e variados os estímulos, mais vívida e significativa será a representação. Trata-se, portanto, de uma estética que valoriza a elevação quantitativa de estímulos para a ampliação da potência expressiva da arte.

Dessa forma, ao privilegiar obras literárias e formas de expressão verbal como objeto de análise, torna-se impreciso delimitar até que ponto a teoria estética de Baumgarten pode ser estendida a outros meios artísticos; reforçando a ressalva previamente apontada quanto à hipótese de que o autor projeta estruturas próprias da matemática e da gramática sobre fenômenos de natureza sensível. Embora seja possível compreender, em seu pensamento, que a excitação sensível por múltiplos elementos configura um atributo valorizador da obra de arte, não é possível afirmar com segurança se, e em que medida, linguagens como o cinema — que articula simultaneamente o visual e o sonoro, incorporando variações expressivas como cor, movimento, ritmo, forma e composição — seriam, para o autor, dispositivos complexificadores da experiência estética.

3.2. Da Lógica do Sensível ao Juízo Estético: A Domesticação do Sensível como Operação Kantiana

Se Baumgarten procurava instituir uma “lógica do sensível” fundamentada em princípios de ordem e clareza extensiva — tentativa ambígua de submeter o estético ao crivo da racionalidade já estabelecida pelo desenvolvimento da matemática e da linguística da época, sem romper com os paradigmas da episteme clássica —, Kant promove uma inflexão decisiva. Ao deslocar o centro da reflexão do conhecimento sensível para o juízo subjetivo, não abandona o projeto racionalista, mas o intensifica: a transparência ilusória, que em Baumgarten ainda pretendia uma conciliação entre sensibilidade e razão, cede lugar a um sistema ancorado nas estruturas *a priori* do sujeito. A arte, longe de emancipar-se, passa a ser subordinada à subjetividade transcendental — movimento que Heidegger (como discutiremos posteriormente) identificará como a culminância do processo de racionalização moderna. É nesse horizonte que A Crítica da Faculdade do Juízo (1789) se insere, ao conferir fundamento filosófico à

experiência estética e consolidar o estatuto da arte como objeto privilegiado da reflexão moderna (FIGUEIREDO, 1994).

Tomando emprestado de Baumgarten o termo "estética" para designar a teoria das formas da sensibilidade, Kant recusa de fato aquilo que lhe dava seu sentido, isto é, a ideia do sensível como inteligível confuso. Para ele, não existe uma estética pensável como teoria do conhecimento confuso. E a Crítica da faculdade de julgar não conhece a "estética" como teoria. Ela conhece apenas o adjetivo "estético", que designa um tipo de julgamento e não um domínio de objetos (RANCIÈRE, 2009, p.12).

Como já discutido, Baumgarten foi o filósofo que instituiu o termo “estética” no século XVIII, conferindo-lhe o estatuto de disciplina filosófica autônoma. Para ele, a estética constitui uma teoria do conhecimento sensível — uma forma legítima e independente de apreensão do mundo por meio dos sentidos. Embora considerasse esse conhecimento confuso, em contraste com a clareza e distinção do conhecimento racional, atribuía-lhe valor próprio. A beleza, nesse contexto, seria expressão de uma percepção sensível perfeita. Kant retoma o termo “estética” de Baumgarten, mas reformula significativamente seu significado. Rejeita tanto a ideia de que o sensível constitui um conhecimento, mesmo que “confuso” e, dessa forma, a estética para Kant não é mais compreendida enquanto forma de conhecimento em si. Em sua filosofia, o termo “estético” não designa um saber, mas qualifica um tipo específico de juízo: o juízo estético, fundamentado no sentimento de prazer ou desprazer (como no caso do sublime).

Kant acreditava que “estético” se refere ao prazer (ou sofrimento) que sujeitos às vezes sentem em sua interação com o mundo. Essas respostas — os modos como sentimos — não estão no mundo, e sim no indivíduo. Elas não são “objetivas” (nos objetos experimentados), mas “subjetivas” (nos sujeitos que experimentam). Quando a pessoa sente o tipo de prazer que ela associa ao belo, o prazer é “livre”. **Ele não está ligado nem depende de qualquer crença ou interesse moral que a pessoa tenha.** A pessoa nem mesmo se preocupa se a coisa que considera bela é real (EATON, 2008, p.87 - grifo nosso).

Em Kant, o juízo estético possui natureza subjetiva, pois se refere à relação do sujeito com os objetos ou fenômenos percebidos — diferentemente de Baumgarten, para quem a estética, concebida como forma de conhecimento sensível, possibilita um acesso, ainda que confuso, aos próprios objetos. No pensamento kantiano, o juízo estético é caracterizado pela liberdade: não depende de conhecimento, interesse, desejo, crença moral ou finalidade prática. Trata-se de uma experiência desinteressada, na qual o prazer diante do belo não está vinculado a motivações externas.

Essa liberdade é fundamental para compreender a universalidade do juízo de gosto. Ao contrário do conhecimento e da moral, que estão sujeitos a condicionamentos históricos e culturais, o juízo estético, por não se apoiar em determinações conceituais, é válido para todos os sujeitos. Porém, essa “liberdade” é enganosa: ao ancorar o belo nas faculdades *a priori* do sujeito, Kant substitui a objetividade racional por uma subjetividade universalizante – nova forma de domínio da razão. A apresentação sensível do objeto — e não sua utilidade, veracidade ou existência — é o que importa. Na estética kantiana, apenas a forma é relevante: a beleza não reside no objeto em si, mas na maneira como ele é sentido. Assim, embora subjetivo, o juízo de gosto reivindica uma validade universal, pois expressa uma disposição comum ao sentir humano. Esse 'sentimento interno' nasce de uma dinâmica singular entre faculdades, como descreve Kant:

A aptidão do homem para comunicar seus pensamentos requer também uma relação entre a faculdade da imaginação e o entendimento para remeter intuições a conceitos e, por sua vez, conceitos a intuições, que confluem em um conhecimento; mas, em tal caso, a consonância de ambas as faculdades do ânimo é legal sob a coerção de conceitos determinados. Somente onde a faculdade da imaginação em sua liberdade desperta o entendimento, e este, sem conceitos, transpõe a faculdade da imaginação a um jogo regular, aí a representação comunica-se não como pensamento, mas como sentimento interno de um **estado de ânimo** conforme a fins (KANT, 1993, p. 142 - grifo nosso).

No conhecimento comum, voltado à constituição de juízos objetivos, as faculdades da imaginação e do entendimento operam sob a regulação de conceitos determinados. A imaginação fornece as intuições sensíveis, enquanto o entendimento as organiza conceitualmente, produzindo representações passíveis de reconhecimento cognitivo. Trata-se de uma relação legal, isto é, submetida à exigência de adequação mútua entre intuição e conceito, condição fundamental para a formação do conhecimento empírico. No juízo estético, essa colaboração entre faculdades permanece, mas liberta da submissão a conceitos. A imaginação atua com autonomia, e o entendimento, embora ativado, não impõe determinações conceituais. Em vez disso, estabelece-se entre eles uma harmonia espontânea, que Kant denomina “jogo livre das faculdades”. Tal relação não visa ao conhecimento do objeto, mas à maneira como sua forma é subjetivamente apreciada.

Desse modo, a representação do belo não transmite um conteúdo cognitivo, mas desperta um sentimento — uma disposição interna que decorre da consonância livre entre imaginação e entendimento. Esse estado anímico, experienciado como prazer estético, não deriva de um interesse ou finalidade prática, mas de uma adequação formal que parece orientada

a fins, embora sem finalidade determinada. É essa sensação de finalidade sem fim que permite a comunicação do belo não como pensamento, mas como sentimento, “estado de ânimo”, fundamento da universalidade subjetiva do gosto. Porém, Kant especifica um tipo de prazer estético que depende de certo conhecimento: o prazer artístico.

O que é mais altamente apreciado pelos poetas do que o fascinantemente belo canto do rouxinol em bosques solitários, numa plácida noite de verão à luz suave da lua? No entanto, têm-se exemplos de que, onde nenhum desses cantores é encontrado, algum jocoso hospedeiro, para contentar maximamente seus hóspedes alojados com ele para o gozo dos ares do campo, os tenha iludido, escondendo em uma moita um rapaz travesso que sabia imitar de modo totalmente semelhante à natureza esse canto (com um junco ou tubo à boca). Tão logo, porém, a gente se dê conta de que se trata de fraude, ninguém suportará ouvir por longo tempo esse canto antes tido por tão atraente, e o mesmo passa-se com toda outra ave canora [...] **A rigor, dever-se-ia chamar de arte somente a produção mediante liberdade, isto é, mediante um arbítrio que põe a razão como fundamento de suas ações.** Pois, embora agrade denominar o produto das abelhas (os favos de cera construídos regularmente) uma obra de arte, isto, contudo, ocorre somente devido à analogia com a arte; tão logo nos recordemos que elas não fundam o seu trabalho sobre nenhuma ponderação racional própria, dizemos imediatamente que se trata de um produto de sua natureza (do instinto) e, enquanto arte, é atribuída somente a seu Criador (KANT, 1993, p.148 - grifo nosso).

Kant estabelece uma distinção fundamental entre o estético e o artístico. Nem toda experiência estética envolve a fruição de uma obra de arte, pois o reconhecimento de algo como arte exige certo grau de conhecimento — sobretudo a consciência de que se trata de uma criação intencional e habilidosa realizada por um ser humano. Além disso, Kant define a arte propriamente dita como produto de um arbítrio livre e racional, e não de instintos ou regularidades naturais: assim, embora os favos de mel construídos pelas abelhas ou o canto espontâneo do rouxinol despertem prazer estético pela sua forma, eles só são considerados “arte” por analogia, pois carecem da deliberação racional que caracteriza a criação humana.

O prazer estético, como já discutido, por sua vez, é livre e desinteressado: não depende de conceitos, crenças ou informações sobre a origem ou o mecanismo do objeto, relaciona-se unicamente à forma sensível e pode ser provocado por elementos naturais ou artificiais mesmo quando sua procedência é ignorada. Alguém pode se encantar com o som de um rouxinol sem sequer saber da existência dessa espécie. Assim, ilustra o exemplo do canto do rouxinol imitado num bosque — que mantém idêntica a beleza formal, mas perde todo encanto ao revelar-se fraude — esse prazer desinteressado pode se transformar radicalmente quando se toma conhecimento da origem artificial: a forma persiste, mas a crença sobre sua procedência corrói o valor estético.

Já o prazer artístico é condicionado, pois exige o reconhecimento da autoria e da intenção criativa por trás da obra. Quando o observador identifica que o objeto foi produzido por um agente humano com fins expressivos ou simbólicos, o julgamento não é mais puramente estético, mas atravessado por considerações que vão além da forma sensível. Desse modo, Kant prepara o terreno para a distinção entre apreciação estética e apreciação artística: a primeira pode ocorrer diante da natureza ou de objetos cuja origem é irrelevante; a segunda depende do conhecimento de uma intenção criadora. A fruição da arte, portanto, não é desinteressada no mesmo sentido que a fruição do belo natural — ela envolve crenças sobre a racionalidade, a liberdade e a finalidade do gesto criativo. Desse modo, Kant não apenas distingue o estético do artístico, mas também consagra a figura do 'gênio' como aquela capaz de mediar, de forma original, a articulação harmoniosa entre forma e conceitos, expressão do que ele denomina “Ideias Estéticas”.

Kant caracteriza uma ideia estética, como o conteúdo de uma obra de gênio artístico, como “aquela representação da imaginação que suscita muito pensar, sem que no entanto nenhum pensamento determinado, isto é, conceito, possa ser-lhe adequado, que, conseqüentemente, nenhuma linguagem alcança plenamente ou pode tornar inteligível” (1790: §49, 5:314). Numa obra de gênio artístico, acrescentamos a um conceito uma representação da imaginação que pertence à sua exposição, mas que, por si só, estimula tanto o pensamento que nunca poderia ser apreendido em um conceito determinado, e portanto que amplia esteticamente o próprio conceito de modo ilimitado... nesse caso a imaginação é criadora, e põe em movimento a faculdade das ideias intelectuais (razão) (1790: §49, 5:315) (GUYER, 2008, p. 57).

Para Kant, uma ideia estética é uma representação produzida pela imaginação que impulsiona o pensamento, mas que não pode ser inteiramente apreendida ou traduzida em conceitos racionais. Trata-se de um tipo de representação que provoca reflexão sem que dela se extraia um conteúdo conceitual determinado, permanecendo sempre aberta ao pensamento e resistente à definição. Diferentemente dos conceitos técnicos, científicos ou lógicos, que delimitam e encerram significados, as ideias estéticas expandem o pensamento, suscitando múltiplas possibilidades de interpretação sem jamais se esgotarem. O papel da imaginação, nesse contexto, é justamente o de colocar em movimento as ideias sem se fixar em nenhuma delas de modo determinado. O valor estético da arte não reside apenas na forma, mas também naquilo que ela sugere, expressa e evoca — em seu conteúdo simbólico, afetivo e imaginativo.

É nesse horizonte que se insere a noção kantiana de gênio artístico: trata-se de um talento natural que, dotado de originalidade, não segue regras preestabelecidas, mas inaugura formas e sentidos inéditos. O gênio é aquele que articula forma, matéria e conteúdo de maneira singular

e harmoniosa, mobilizando tanto a imaginação — como faculdade inventiva — quanto o entendimento — como princípio organizador. Sua criação não é passível de reprodução metódica ou ensino técnico, pois decorre de uma disposição da natureza que escapa a qualquer normatividade. Assim, o gênio kantiano representa a instância em que a liberdade da imaginação se articula à finalidade sem fim da arte, dando origem a obras cuja potência expressiva excede a determinação conceitual, ao mesmo tempo em que mantém uma relação harmônica entre forma, conteúdo e entendimento.

A natureza é apresentada por Kant como a fonte mais pura do juízo estético, sendo nesse contexto que se insere a noção de sublime. Enquanto o belo expressa a harmonia sensível da natureza, o sublime evidencia sua face grandiosa e ameaçadora, introduzindo uma dimensão dialética à experiência estética: o desprazer que se converte em elevação. Essa transformação amplia o conceito de juízo estético ao demonstrar que ele não se limita ao prazer imediato. O sublime, ao radicalizar a experiência estética pura, revela que até mesmo fenômenos caóticos da natureza — como vulcões ou tempestades — podem superar a arte deliberada em termos de impacto estético.

Tal tema foi importado de Edmund Burke, de seu *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo*, de 1757, obra a reunir uma série de observações de cunho psicológico sobre ambas as experiências; Kant adaptará tais reflexões à filosofia crítica, dando-lhes um tratamento isento de psicologismos, isto é, transcendental. Para ele, o sentimento do sublime significa a saída da impotência, ocasionada em face de fenômenos naturais potentes, como tempestades, vulcões, mar revolto – caso em que se tem o sublime dinâmico – e irá para uma potência da razão, que fornece em idéia a totalidade procurada quando da contemplação de tais fenômenos; ou – caso do sublime matemático – a saída da pequenez em face de objetos que nos tornam diminutos, como na consideração de uma abóbada de catedral, e concomitante elevação à nossa destinação supra-sensível. Sublime, por consequência, não é o objeto empírico considerado, mas nossa disposição mental elevada em face dele. Nos dois casos, tem-se um jogo entre imaginação e razão, em vez de entre imaginação e entendimento, como no belo [...] (BARBOZA, 2001, p. 16).

Para Kant, o sublime não reside no objeto empírico, mas na disposição subjetiva do sujeito diante de certos fenômenos. Ele distingue duas modalidades dessa experiência: o sublime dinâmico, que surge perante forças naturais avassaladoras (como tempestades ou vulcões), e o sublime matemático, provocado pela imensidão de certos objetos (como o céu estrelado ou uma catedral). Em ambos os casos, a imaginação fracassa em captar a totalidade do que se apresenta, sendo então a razão que intervém, impondo uma forma conceitual e revelando sua superioridade. No sublime dinâmico, a razão supera o temor sensível ao afirmar

sua soberania sobre a natureza; no matemático, concebe o infinito apesar da limitação da imaginação. A concepção kantiana do sublime não rompe com o paradigma racionalista; ao contrário, aquilo que poderia configurar uma fissura irreduzível na representação — o inefável emergindo para além dos limites sensíveis — revela-se, na obra de Kant, como uma demonstração da supremacia do sujeito transcendental, capaz de “dominar” o caos natural por meio de sua faculdade racional.

A diferença entre o belo e o sublime repousa nas faculdades envolvidas em sua apreensão. No belo, há harmonia entre imaginação e entendimento, diante de um objeto formalmente adequado à faculdade de julgar. No sublime, por outro lado, a relação se dá entre imaginação e razão, pois o objeto escapa à forma e desestabiliza, mas, paradoxalmente, eleva o espírito à ideia do infinito. Enquanto o belo celebra a proporcionalidade sensível, o sublime expõe seus limites, conduzindo o sujeito à dimensão suprassensível. Essa experiência evidencia a vocação racional e moral da subjetividade, uma vez que, diante da vastidão ou do caos, é a razão que se afirma como instância de totalidade e liberdade. A exposição dos limites da representação, longe de subverter a racionalidade, transforma o irrepresentável em confirmação da superioridade da razão, reiterando a lógica de domesticação e controle do real.

Tanto o belo quanto o sublime remetem indiretamente ao suprassensível. O belo sugere uma “finalidade sem fim”¹⁰; o sublime, por sua vez, opera como uma exposição negativa do infinito — não oferece conhecimento do *em-si*¹¹, mas o torna sensível pela falência da imaginação e pela afirmação racional. Assim, o juízo de gosto sublime indica a presença de um substrato metafísico do mundo que, embora inacessível ao saber, manifesta-se como sentimento estético.

Em síntese: o belo apazigua; o sublime desestabiliza. Ambos não produzem conhecimento, mas orientam o sujeito para além do sensível. No sublime, a impotência perceptiva é superada pela potência racional, o que configura, para Kant, uma experiência de contato indireto com o suprassensível, sem ultrapassar os limites impostos pela razão crítica. Mais do que uma estética do grandioso, o sublime kantiano é uma estética da subjetividade racional, que se reconhece superior ao mundo empírico.

¹⁰ Mesmo que não exista uma vontade real por trás da forma, percebemo-la como se tivesse sido produzida intencionalmente. É essa percepção que Kant denomina “finalidade sem fim”: a forma parece adequada a um propósito, ainda que nenhum fim específico possa ser identificado — nem seja necessário que exista. Uma flor, por exemplo, não é bela por sua utilidade, mas porque sua forma desperta um prazer que sugere uma intenção, embora não tenha finalidade prática. Trata-se, portanto, de uma conformidade formal, não funcional.

¹¹ Na teoria de Kant, o fenômeno designa aquilo que se apresenta à nossa experiência, já moldado pelas formas *a priori* da sensibilidade (espaço e tempo) e pelas categorias do entendimento. Já a coisa em si — ou *em-si* — refere-se à realidade que existe independentemente de qualquer forma de apreensão subjetiva: trata-se da realidade última, que permanece inacessível à experiência e à cognição humanas, servindo como limite do conhecimento possível.

3.3. De Kant a Schopenhauer: a Estética na Fronteira entre Conhecimento e Metafísica

Contudo, Kant se mantém fiel aos limites da razão crítica e não chega a positivar essa dimensão suprasensível como algo efetivamente acessível ao sujeito. O em-si permanece como um limite negativo, pressentido pelo sentimento, mas jamais intuído. Esse caminho, apenas sugerido por Kant, será posteriormente radicalizado por Schopenhauer, que atribui à experiência estética — e especialmente ao sentimento do sublime — um papel metafísico, capaz de intuir diretamente a essência do real. Vamos, porém, voltar um pouco para estabelecer a relação entre Kant e Schopenhauer.

Na teoria do conhecimento do primeiro livro de *O mundo* [como vontade e representação]..., Schopenhauer opera uma mudança no kantismo, ao deslocar o espaço e o tempo, que para a Crítica da razão pura são formas *a priori* da receptividade do conhecimento, ou sensibilidade, para o entendimento, que na mesma obra é definido como a espontaneidade do conhecimento, a comportar doze categorias de apreensão da realidade efetiva, as quais Schopenhauer reduz a uma só, a categoria de causalidade, as onze outras sendo descartadas como 'janelas cegas'. Se em Kant, pois, sensibilidade e entendimento estão separados quando da constituição do conhecimento — daí a célebre frase 'Pensamentos sem conteúdo são vazios, intuições sem conceitos são cegas' (B 75) —, em *O mundo* [como vontade e representação]..., diferentemente, o entendimento é sensibilizado, tendo já em si aquelas formas puras sob a denominação comum de princípio de razão do devir, a procurar para tudo um fundamento: nada é, sem uma razão pela qual é, reza o referido princípio em sua acepção geral (BARBOZA, 2003, p. 8).

A partir do trecho acima, compreende-se que, em Kant, espaço e tempo são formas *a priori* da sensibilidade, isto é, estruturas mentais anteriores à experiência que possibilitam a organização das intuições sensíveis. Essa concepção está alinhada à ideia de uma realidade ordenada de maneira linear e contínua, própria da episteme clássica — como discutido no capítulo anterior com base nas formulações de Michel Foucault. Para Kant, espaço e tempo não são propriedades do mundo em si, mas condições subjetivas que tornam possível qualquer experiência.

Outro ponto fundamental para o diálogo entre Kant e Schopenhauer diz respeito ao modo como o conhecimento se constitui. Em Kant, ele resulta da articulação entre duas faculdades distintas: a sensibilidade, que fornece as intuições estruturadas espacial e temporalmente, e o entendimento, que organiza essas intuições por meio de conceitos. Esses conceitos, como observa Barboza (2003), são sistematizados em doze categorias fundamentais, como causalidade, substância e unidade. O conhecimento, portanto, só se efetiva quando essas duas instâncias operam em conjunto. Como sintetiza Kant: “Pensamentos sem conteúdo são vazios; intuições sem conceitos são cegas.” Em outras palavras, o pensamento sem intuição de

algo é excessivamente abstrato ou puramente formal, e a intuição sem conceito permanece incompreensível, pois todo conteúdo possível implicaria a ausência radical de sentido e de significado.

Schopenhauer, por sua vez, mantém a concepção de espaço e tempo como formas *a priori*, mas altera sua origem, atribuindo-as não à sensibilidade, mas ao entendimento. Para ele, o entendimento já contém, desde o início, tanto as formas de espaço e tempo quanto a categoria de causalidade. Essa reformulação rompe com a separação kantiana entre intuição e conceito, propondo uma estrutura cognitiva mais integrada, na qual sensibilidade e conhecimento se encontram desde o início entrelaçados. Além disso, Schopenhauer reduz drasticamente o número de categorias propostas por Kant, conservando apenas a de causalidade, considerada suficiente para explicar a constituição da experiência. Em sua visão, o entendimento opera diretamente segundo o princípio de causa e efeito, que estrutura toda percepção do mundo. É com base nesse funcionamento que formula o princípio de razão do devir: tudo aquilo que existe o faz por decorrência de outra coisa. O mundo, assim, nos aparece como uma sucessão contínua de causas e efeitos, regido por uma racionalidade encadeada que dá forma à experiência.

Essa divergência estrutural na forma de conceber a relação entre sensibilidade e entendimento repercute diretamente nas teorias estéticas de ambos os autores. Kant, ao preservar a distinção entre as faculdades e ao situar o juízo estético fora do domínio do conhecimento propriamente dito, propõe uma estética baseada no livre jogo entre imaginação e entendimento — um jogo que não necessita culminar na formulação de um conceito, ao menos não precisamente, nem revela qualquer essência do objeto. O juízo de gosto, nesse contexto, é uma reflexão sem determinação, cujo fundamento permanece indeterminado, ainda que Kant sugira a possibilidade de um “substrato supra-sensível” como base dessa experiência (BARBOZA, 2003). Tal noção, porém, permanece pouco desenvolvida em sua obra. Schopenhauer, por sua vez, ao unificar conhecimento e percepção sob a primazia do entendimento, constrói uma metafísica do belo que ultrapassa os limites do criticismo kantiano, atribuindo à experiência estética uma via privilegiada de acesso à essência do mundo.

Diferentemente de Kant, que restringe o belo à esfera da subjetividade formal e do não-conceitual, Schopenhauer insere a estética em uma estrutura ontológica enraizada no “princípio de razão” e na vontade como essência do real. O belo, para ele, não se reduz a um jogo reflexivo subjetivo, mas está intrinsecamente vinculado à própria constituição metafísica do mundo. Assim, a experiência estética adquire, em sua filosofia, um conteúdo revelador do ser, apontando para a possibilidade de acesso à verdade última através da contemplação estética. Schopenhauer, ao converter a experiência estética em via de acesso à essência do mundo,

reinterpreta radicalmente o sublime kantiano. Se em Kant o sublime afirmava a razão humana diante do caos natural, em Schopenhauer ele se torna expressão máxima da negação da Vontade. Como sintetiza Barbosa (2003):

O percurso de Schopenhauer encontrará no sentimento a positividade correspondente a uma intuição imagética do Em-si. Para isso, haverá uma igualação entre sublime e belo, com o que se poderá intuir esteticamente o supra-sensível. Seguindo Kant, a alternância entre potência e impotência na mente do contemplador quando do sublime será interpretada por Schopenhauer como uma 'relação hostil contra a Vontade humana em geral tal qual ela se expõe em sua objetividade, o corpo humano' [...] Porém, agora não haverá jogo entre imaginação e razão, mas, por assim dizer, entre a Vontade e o puro sujeito do conhecimento [intelectual e sensitivo], correlato da Ideia, que contempla esta em meio aos perigos ameaçadores do corpo. O espectador perde de vista o perigo, desvia-se dele com consciência, contemplando tranquilamente a Idéia [mesmo que aterrorizante ou ameaçadora para a inteligência e/ou sensibilidade]. O espectador se eleva sobre si, seu querer sendo ainda lembrado, não como particular, mas como universal, e a disposição daí advinda é a do sublime (BARBOZA, 2003, p. 17).

Em Schopenhauer, o “Em-si” corresponde à realidade profunda de todas as coisas, identificada como Vontade — uma força cega, irracional e incessante que sustenta a existência. A experiência estética, especialmente na vivência do sublime, permite ao sujeito uma intuição simbólica — no sentido representacional, de que o símbolo representa a Vontade objetiva — dessa realidade fundamental. Enquanto Kant compreendia o sublime como resultado de um jogo onde a razão se sobrepõe à imaginação, Schopenhauer reformula essa dinâmica como um confronto entre a Vontade — manifestada no corpo e em seus impulsos — e o sujeito puro do conhecimento, desatrelado de todo querer individual.

No instante da contemplação estética, particularmente diante do belo ou do sublime, o indivíduo é conduzido a uma suspensão momentânea de sua vontade. O desejo se cala, e o sujeito, desidentificado de seu ego e de seus interesses particulares, volta-se para a contemplação da Ideia — conceito que Schopenhauer adapta da tradição platônica para designar a essência universal das coisas. Nesse estado, o espectador deixa de ser um ente inserido no fluxo do mundo fenomênico e se torna o puro sujeito do conhecimento, aquele que apreende diretamente a verdade do objeto enquanto representação do universal.

Desse modo, a metafísica do belo schopenhaueriana vai fazendo seu avanço em relação a Kant. A arte, exposição da Idéia intuída, é, sim, uma forma privilegiada de conhecimento. Ela arranca o objeto de suas relações e o torna um representante do todo, de sua espécie: 'Ela retira o objeto de sua

contemplação da torrente do curso do mundo e o isola diante de si; e esse particular, que era na torrente fugidia uma parte ínfima a desaparecer, torna-se um representante do todo, um equivalente do muito infinito no espaço e no tempo'. Quanto ao indivíduo, torna-se justamente o puro sujeito do conhecimento. Só que, ao fim, o filósofo desemboca numa negatividade estética, pois, se todo momento de contemplação do belo significa 'supressão da individualidade', negação da Vontade, do Em-si das Idéias – instante em que nos tornamos o 'único olho cósmico' –, paradoxalmente aquilo que é visto em sua máxima visibilidade já foi despojado de seu núcleo. O que contemplamos no carnaval das imagens é o abismo. Isso não impede, pelo fato de a vida ser sofrimento, proveniente da natureza do querer, que a contemplação do belo seja balsâmica, pois neutraliza exatamente a fonte do sofrimento, embora apenas por instantes, numa 'hora de recreio'. Belo é o que agrada 'sem nenhum interesse', já dizia Kant em uma de suas definições do juízo-de-gosto. Schopenhauer assimila essa definição e diz que belo é aquilo que agrada sem nenhum motivo (interesse), isto é, nega a Vontade. Nesse sentido, podemos denominar o modo de consideração estético um quietivo do querer, a preceder seu próximo estágio de negação, o ético, representado pela compaixão e pela ascese (BARBOZA, 2003, p. 18).

A arte, nesse sentido, ocupa um lugar privilegiado no pensamento schopenhaueriano por oferecer uma forma superior de conhecimento objetivo, no lugar do subjetivismo estético de Kant. Ao isolar o objeto de suas funções práticas e de sua existência empírica, a obra de arte o eleva à condição de representante de sua espécie, tornando-o uma imagem sensível da totalidade; uma espécie de síntese absoluta do múltiplo e do plural. Trata-se de um deslocamento do particular para o essencial, em que o transitório se converte em símbolo do eterno.

Entretanto, essa suspensão do querer que caracteriza a experiência estética carrega também uma dimensão ambivalente. Se por um lado há um alívio do sofrimento — consequência da interrupção temporária da Vontade —, por outro, essa mesma contemplação revela o esvaziamento ontológico do mundo das aparências. O belo, em sua máxima visibilidade, já se encontra esvaziado de substância: aquilo que se apresenta como plenitude é, na verdade, a face estética do abismo. O “carnaval das imagens”, para usar a expressão figurada, encobre uma ausência trágica — a constatação de que, ao suspender o querer, também se dissolve a individualidade, restando apenas o olhar cósmico indiferenciado.

Ainda assim, a experiência estética conserva um valor existencial: funciona como um bálsamo frente ao sofrimento inerente à existência desejante. Esses instantes de contemplação pura operam como breves intervalos de silêncio da Vontade — uma espécie de “hora de recreio”, como o próprio Schopenhauer descreve. É nesse ponto que a estética se aproxima da ética: ao neutralizar, ainda que temporariamente, a raiz do sofrimento, a contemplação do belo

antecipa o movimento ético mais radical de negação da Vontade, que se realiza plenamente na compaixão e na ascese.

Assim, o pensamento schopenhaueriano estabelece uma continuidade entre experiência estética e superação ética: ambas são formas de resistência ao império do querer, sendo a primeira um prelúdio silencioso à renúncia definitiva que caracteriza a segunda. Se em Kant a razão ainda triunfava sobre o caos, em Schopenhauer o próprio eu racional é dissolvido ante a Vontade. Essa desconstrução do sujeito como fundamento demonstra que a verdadeira potência da arte está em expor o inefável, não em reduzi-lo a esquemas racionais. Aqui, a estética deixa de ser disciplina de controle (Baumgarten) ou tribunal do gosto (Kant) para tornar-se caminho de acesso ao real opaco.

Se a tradição estética inaugurada por Baumgarten - por uma lado criticada (no sentido do objeto qualquer), mas por outro consolidada (no sentido do objeto artístico) por Kant e por Schopenhauer — inscreveu a arte no regime racionalizante da representação — subordinando-a à lógica do sujeito do conhecimento acerca da forma e do juízo —, as reflexões de Martin Heidegger e Jacques Rancière propõem contrapontos decisivos que tensionam essa episteme. Ambos, por caminhos distintos, deslocam o eixo da reflexão estética: Heidegger, ao denunciar a redução metafísica do Ser à condição de objeto da subjetividade moderna; Rancière, ao desmontar o sistema representativo que ordena e hierarquiza o sensível. Nesse horizonte crítico, a arte deixa de ser concebida como mera expressão, fruição ou mediação simbólica, para se afirmar como acontecimento ontológico — instaurador de mundos (em Heidegger) ou operador de rupturas nas partilhas do sensível (em Rancière) — restituindo à imagem sua opacidade irreduzível frente aos esquemas da transparência racional.

3.4. Heidegger e a Crítica da Estética Moderna: Da Subjetividade à Ontologia da Obra

A crítica de Heidegger se direciona ao que ele identifica enquanto núcleo da modernidade, que no caso é a centralidade do sujeito “como fundamento auto-fundante, o humano como sustentação ontológica de todos os fenômenos” (FIGUEIREDO, 1994, p.66). Essa configuração moderna, moldada pelo pensamento cartesiano, fundamenta-se na ideia de um sujeito responsável por conferir sentido e verdade ao mundo. Ainda que o conhecimento, nessa perspectiva, não se apresente de forma imediata — exigindo processos críticos, científicos e frequentemente custosos — há uma suposição implícita de que, em última instância, nada escapa à razão. Mesmo pensadores como Kant e Schopenhauer, que reconhecem a existência de uma realidade metafísica para além do sujeito — seja a Coisa-em-si, no primeiro

caso, ou a Vontade, no segundo — mantêm o sujeito como instância de referência para os limites gnoseológicos e epistemológicos do conhecimento.

Nesse contexto, o “ser”¹² heideggeriano é reduzido à condição de objeto da representação, isto é, torna-se algo acessível e manipulável pela consciência, revelando-se apenas enquanto Ente disponível ao cálculo, ao controle e à objetivação. A metafísica ocidental atinge, para Heidegger, seu ponto culminante na substituição do Ser pelo sujeito humano como medida e fundamento de todos os fenômenos. Nesse horizonte, a arte também passa a ser compreendida a partir do sujeito, interpretada como expressão individual, como objeto de fruição estética ou como representação simbólica — categorias que permanecem vinculadas à lógica da subjetividade.

A estética, desde Baumgarten e Kant, consolida-se como um campo filosófico autônomo voltado à sistematização da experiência sensível — envolvendo conceitos como beleza, gosto, forma, conteúdo e sublime — mas ainda se inscreve no quadro metafísico da representação ao pressupor um sujeito racional, lógico e matemático, apto a conhecer (ou não) um objeto essencial e universal, concebido como anterior ou exterior à própria experiência.

É preciso que se diga, antes de mais nada, que, apesar dos inúmeros textos sobre arte e poesia, Heidegger jamais elaborou uma estética. Não se trata, porém, de uma falta accidental; menos ainda pode ser esta ausência considerada uma limitação no pensamento heideggeriano. A compreensão que Heidegger elaborou de toda a história da metafísica, em particular da metafísica moderna, e seu caminho no rumo de um pensar não metafísico — não platônico e não cartesiano — implica na tarefa de libertar a arte do horizonte da estética, afastando-se decididamente do ‘estético’ enquanto campo *suí generis* de reflexão filosófica. [...] a própria constituição da Estética, no século XVIII, foi e ainda costuma ser entendida como um marco na emancipação da arte em relação aos diversos circuitos em que ela até então estava inserida (circuitos religiosos, por exemplo). **Para Heidegger, ao contrário, o que se apresenta como emancipação corresponde de fato à culminância de um processo em que a obra não só é aprisionada como tem sua eficácia reduzida e desqualificada** (FIGUEIREDO, 1994, p.67 - grifo nosso).

Heidegger rejeita essa abordagem não como uma insuficiência ocasional, mas como um gesto consciente de ruptura com os pressupostos da modernidade. Sua proposta consiste em deslocar o pensamento da arte para além da estética, isto é, para fora do regime da subjetividade e da representação racionalizante. A recusa em elaborar uma teoria estética não decorre de

¹² Para Heidegger, o Ser é o processo dinâmico de desvelamento que, ao mesmo tempo que permite o surgimento dos entes — seres concretos como objetos, humanos ou artefatos — retrai-se em seu próprio ocultamento, constituindo assim a condição originária para toda compreensão e significação do real (FIGUEIREDO, 1994)

omissão, mas da compreensão de que o próprio conceito de “estética” é sintomático de uma tradição metafísica que submete a arte ao juízo — lógico e matemático — do sujeito.

Mais do que uma crítica à modernidade, Heidegger propõe um novo modo de pensar — não platônico e não cartesiano — que visa recuperar uma experiência originária do Ser, anterior à cisão entre sujeito e objeto, na esteira dos desafios da fenomenologia de Husserl. Trata-se de um retorno à arte como manifestação originária da verdade, enquanto desvelamento do Ser, anterior a qualquer codificação estética. Para Heidegger, a Crítica do Juízo, de Kant, constitui o marco decisivo da inserção da arte no campo da estética, o que, consequentemente, definirá seu estatuto na modernidade.

Com a noção de artista genial, a experiência da criação emancipa-se realmente dos constrangimentos que subsistiam no classicismo, onde imperavam ideais de beleza independentes de qualquer experiência. O belo que o gênio cria não tem qualquer suporte objetivo e ideal, mas se sustenta apenas na própria subjetividade do artista. Associada a esta vem a questão do estatuto do belo e sua contraposição ao sublime. Enquanto o belo havia sido tradicionalmente pensado como a conformidade a regras; embora agora ele estivesse sendo pensado na sua relação com o gosto subjetivo, o sublime foi desde o seu ‘nascimento’ pensado como o que transcende, supera e desqualifica toda regra. O sublime implica na experiência do desmesurado, do que rompe as convenções e conveniências e nos remete a um universo desarmônico e conflituoso mas que, por isso mesmo, nos proporciona vivências de uma intensidade inédita. Enfim, tanto a questão do gênio como a do sublime atestam a progressiva entrada da arte no horizonte da estética, vale dizer/da experiência sensível e afetiva diante da obra (FIGUEIREDO, 1994, p.76).

A figura do gênio, ao romper com as regras externas da tradição clássica, transfere o fundamento da criação artística para a interioridade do sujeito, fazendo da subjetividade o novo critério de legitimidade da obra. O gênio opera por meio de uma técnica que, embora livre de normas pré-estabelecidas, imprime à matéria passiva uma forma dotada de intencionalidade, capaz de expressar algo simultaneamente subjetivo e universal. Paralelamente, a noção de sublime desloca o centro da arte da obra em si para a experiência estética do espectador, instaurando uma vivência do desmedido que, embora invoque o excesso e a ruptura, é contida e reelaborada pela faculdade de julgar. O sublime, nesse sentido, consolida a arte como experiência sensível — não mais como manifestação ontológica, mas como objeto de fruição subjetiva.

Para Kant, o sublime não reside na obra, mas na faculdade de julgamento do sujeito que a contempla, consagrando, assim, a centralidade da subjetividade na estética moderna. Embora o conceito de sublime trate as experiências de ultrapassagem dos limites racionais do sujeito,

este último aí reside como testemunha da desmedida assumida como o sentido ou sentimento da arte por excelência. Heidegger, no entanto, interpreta essa virada como um empobrecimento do sentido originário da arte: ao ser reduzida ao campo do sensível e do afetivo, a obra perde sua potência de desvelar o Ser.

Vejamos que o que Heidegger defende enquanto eficácia da obra é o seu poder em engendrar a sua própria posteridade (FIGUEIREDO, 1994). Mais do que provocar reações sensíveis, a obra deve fundar uma nova sensibilidade — ela não responde a um gosto preexistente, mas o constitui. Isso significa que o valor da obra-prima não está em sua adequação a critérios subjetivos de apreciação, **mas em sua capacidade de instaurar um novo regime de sensibilidade**, de configurar um mundo sensível próprio. O que Heidegger entende como eficácia da arte é justamente esse poder de abertura de mundo e de fundação da verdade na sensibilidade. Ao contrário da estética moderna, que parte do sujeito para julgar a obra, aqui é a obra que antecede e constitui — orienta — o juízo e o torna possível.

[...] o juízo estético pressupõe um distanciamento entre a obra e os sujeitos que a afeta, a cuja sensibilidade a obra tem acesso e a cujo gosto ela estaria submetida que não dá conta do que, antes de qualquer juízo, já está ocorrendo. A possibilidade mesma de um juízo estético já revela a perda de autoridade da obra, aquela autoridade que se impõe à sensibilidade e exige reconhecimento exatamente porque participou da constituição desta sensibilidade mesma. Ora, esta sensibilidade é a abertura historicamente engendrada que possibilita nosso encontro com obras de arte. [...] Não se trata de engajar a arte em qualquer missão; trata-se, sim, de resgatar a eficácia plena da obra — que mesmo na modernidade subsiste nas obras-primas — que diz respeito à capacidade da obra fundar. Na metafísica da modernidade, a criação seria exatamente o momento supremo de afirmação do sujeito. Já em Heidegger e em Gadamer, o que será assinalado é o poder da obra fundar uma tradição, abrir uma nova região de possibilidades, gerar seus próprios sujeitos: “a posterioridade é a posterioridade da obra” (FIGUEIREDO, 1994, p.82).

No interior da concepção moderna de estética, a obra de arte passa a ser avaliada com base em um juízo subjetivo de gosto. Tal perspectiva desloca a centralidade da obra para a experiência do espectador, submetendo-a a critérios externos que pertencem ao sujeito e não à dinâmica interna da própria obra. Em contrapartida, Heidegger propõe uma inversão dessa lógica: não é o sujeito que, munido de uma sensibilidade prévia, julga a obra — é a obra que constitui essa sensibilidade. A obra-prima não apenas provoca reações estéticas; ela transforma a forma como percebemos, sentimos e nos relacionamos com o mundo. Nesse sentido, a arte deixa de ser compreendida como um objeto passivo de fruição e passa a ser entendida como um agente ativo na formação do sensível. Ela não valida gostos preexistentes: ela os instaura.

A experiência estética é desalocada do eixo da essência para o eixo do devir, do possível e não mais do dado.

Essa perspectiva aproxima o pensamento heideggeriano da episteme moderna¹³, tal como delineada por Michel Foucault (1999), marcada por um movimento de historicização do saber. A sensibilidade, que em Kant ainda aparece como uma estrutura transcendental atemporal, é aqui concebida como historicamente constituída — e a obra participa diretamente desse processo, desse devir da historicidade com poderes ontológicos. Ao abrir um mundo, a arte funda um campo de sentido e possibilidade, operando como um acontecimento ontológico. Essa abertura permite articular a obra a uma ontologia histórica: ela não apenas reflete uma época, mas funda formas de existência, instaurando novas maneiras de ver, sentir e pensar. A obra de arte, portanto, não se inscreve em um tempo prévio, mas funda ela mesma um tempo e um espaço próprios — um mundo no qual se pode — poeticamente — habitar.

Se Heidegger identifica na centralidade do sujeito o cerne da problemática moderna, é por meio de sua crítica à subjetivação que ele evidencia o poder da obra de arte de instaurar, historicamente, novas formas de sensibilidade — rompendo com a lógica do juízo estético que subordina a arte ao olhar do sujeito.

3.5. A Potência do Não-Saber: Poética, Patologia e Forma na Crítica Estética de Rancière

Jacques Rancière (2009), por sua vez, também formula críticas à modernidade que, em certos aspectos, dialogam com a perspectiva heideggeriana, embora sua ênfase recaia sobre o sistema de representação como estrutura organizadora da visibilidade e da partilha do sensível.

[...] é preciso que seja revogado esse regime de pensamento das artes, esse regime representativo que também implica uma determinada ideia de pensamento: o pensamento como ação que se impõe a uma matéria passiva. E o que chamei há pouco de revolução estética é exatamente isso: a abolição de um conjunto ordenado de relações entre o visível e o dizível, o saber e a ação, a atividade e a passividade (RANCIÈRE, 2009, p.25).

A partir da crítica de Jacques Rancière ao chamado “regime representativo das artes” — regime que organiza de forma hierárquica as relações entre o visível e o dizível, o saber e a ação, a atividade e a passividade — delineia-se uma ruptura profunda com a episteme moderna de matriz racionalista para a estética, particularmente no que tange à concepção da arte em sua vinculação com o pensamento e com a forma. Nesse regime, o pensamento é concebido como

¹³ A episteme moderna, ao permitir a introdução da historicidade na vida, criou condições para que se pudesse pensar o ser vivo como sujeito de uma história (MACÊDO, VIEIRA, 2019, p.37)

força ativa que se impõe sobre uma matéria inerte, moldando-a, analisando-a e interpretando-a segundo princípios de ordem, inteligibilidade e finalidade.

No contexto da estética kantiana, por exemplo, a experiência do belo é mediada por uma estrutura formal que opera sob o signo do desinteresse. A obra nos atrai pela forma, mas essa forma é organizada pela subjetividade, estruturada por categorias *a priori* da experiência, como sua divisão primária nas dimensões de tempo e de espaço. A matéria permanece passiva, como substrato a ser moldado pela atividade racional ou técnica, a qual se encarrega de dar-lhe sentido — seja como expressão de uma ideia do sujeito, seja como representação ordenada do mundo. A arte, nesse paradigma, constitui-se como um prolongamento da razão: é instrumento de mediação simbólica, forma que comunica um conteúdo. Mesmo no caso da obra artística — distinta de um objeto estético qualquer, inscrito na problemática do gosto — a experiência da desmedida, da vertigem, é ainda apreendida e reinscrita criticamente no horizonte da razão. Forma e conteúdo, sujeito e objeto, pensamento e matéria, operam em relações hierárquicas e dicotômicas.

Heidegger, no entanto, propõe uma inflexão decisiva desse modelo. Em sua concepção, a obra de arte não é o lugar onde o pensamento imprime forma a uma matéria (conteúdo), mas o espaço em que algo do Ser se desvela. A arte não comunica uma verdade pré-concebida, mas instaura a própria possibilidade de verdade. Nesse sentido, ela não representa o mundo: ela o abre. A obra não apenas nos afeta — ela constitui modos de sensibilidade, funda formas de habitar e compreender o real. Ela não recebe forma, ela mesma formula o gosto, a sensibilidade, a maneira de habitar e compreender o mundo. Assim, o pensamento deixa de ser um exercício de imposição formal (analítico e, portanto, classificatório) e passa a ser concebido como disponibilidade ao que emerge no encontro com a obra. Vemos assim que apesar da crítica de Heidegger se concentrar mais na centralização do sujeito, ele ainda assim encontra certa aproximação com o pensamento de Rancière, que criticará a lógica representativa, que envolve mais diretamente o formalismo de Kant. Ao se opor ao sistema de representação, Rancière não questiona apenas uma convenção estética, mas toda a estrutura de produção do conhecimento que ele sustenta.

Édipo, para começar [com a estética trágica], é testemunha de certa selvageria existencial do pensamento, na qual o saber se define não como o ato subjetivo de apreensão de uma idealidade objetiva, mas como um determinado afeto, uma paixão, ou mesmo uma enfermidade do vivente. [...] Édipo e a tragédia dão testemunho de que, em matéria de pensamento, é sempre de doença e de medicina que se trata, da união paradoxal das duas (RANCIÈRE, 2009, p. 26).

A tradição racionalista — especialmente em suas vertentes moderna e cartesiana — concebe o conhecimento como um ato consciente, racional e ativo, por meio do qual o sujeito domina a matéria ou o mundo por meio de categorias, conceitos e sistemas lógicos. O saber, nesse modelo, representa uma aproximação progressiva e positiva da verdade. A inflexão discutida por Rancière, tomando como ponto de partida a mitologia de Édipo, aponta, no entanto, para uma concepção distinta: o saber não reflete a razão, mas manifesta-se como algo que fere, abala e emerge do sofrimento e da experiência do desajuste. O conhecimento não é natural; constitui uma violência contra a natureza — uma exceção, um excesso, um sintoma.

Ao contrário da idealização iluminista, o pensamento se configura como trauma e patologia — vivido não como domínio, mas como dor, ruptura e crise. É justamente nessa ferida que algo se revela. Ao contrário de Heidegger, que identifica na figura do gênio kantiano uma das expressões paradigmáticas dos impasses da modernidade — sobretudo no que se refere à centralidade do sujeito —, Rancière reconhece nessa mesma figura um ponto de tensão produtivo, cujas contradições são fundamentais para o desenvolvimento do próprio pensamento.

O gênio kantiano resume essa dualidade. Ele é o poder ativo da natureza que opõe sua própria potência a qualquer modelo, a qualquer norma, ou melhor, que se faz norma. Mas, ao mesmo tempo, ele é aquele que não sabe o que faz, que é incapaz de prestar contas. No regime estético, essa identidade de um saber e de um não-saber, de um agir e de um padecer, que radicaliza em identidade de contrários a "claridade confusa" de Baumgarten, constitui-se no próprio modo de ser da arte (RANCIÈRE, 2009, p. 26).

Rancière compreende a chamada “revolução estética” como uma ruptura com o regime representativo, mas essa cisão não implica uma rejeição da razão em si. O alvo de sua crítica é uma forma particular de racionalidade — instrumental e formalista — que subordinava a arte a modelos normativos e hierárquicos. A originalidade do novo regime reside, justamente, na incorporação do paradoxo como núcleo da experiência artística — e é nesse ponto que a filosofia de Kant ocupa, para Rancière, um papel ambíguo e decisivo.

Embora inserido no horizonte racionalista iluminista, Kant introduz, com a figura do gênio, uma fissura essencial na lógica do saber. O gênio não cria a partir de regras pré-estabelecidas, e a natureza de sua criação escapa à racionalização plena ou à repetição sistemática. Em outras palavras, mesmo sob o domínio da razão, Kant abre espaço para uma dimensão de indeterminação, onde a intuição e a inspiração involuntária ganham estatuto

legítimo. Essa tensão entre atividade consciente e passividade diante do impulso criador — entre saber e não-saber — será, segundo Rancière, o traço distintivo do novo regime estético.

Baumgarten, por sua vez, já havia antecipado esse deslocamento ao propor uma forma própria de conhecimento estético, baseada na “claridade confusa”: um saber que não se expressa por meio de conceitos, mas que se dá na esfera do sensível e da intuição. Trata-se de um tipo de compreensão que se sente mais do que se explica — e que, por isso mesmo, escapa à racionalidade discursiva. Rancière identifica no regime estético uma radicalização dessa ambiguidade originária: a arte deixa de ser o espaço da tradução da ideia e passa a operar como campo de tensões, onde o agir e o padecer, o inteligível e o indizível, o consciente e o involuntário, se entrelaçam.

Dessa forma, a revolução estética proposta por Rancière não implica uma rejeição categórica de Kant ou Baumgarten, como tende a ocorrer em certas leituras heideggerianas que rechaçam a estética enquanto tal ou afastam a obra de arte de qualquer vínculo com essa lógica racional. Ao contrário, a revolução estética de Rancière recupera e amplifica os elementos de ambivalência já presentes nessas obras, reconhecendo neles os germes de uma transformação mais profunda. O regime estético não se opõe à razão por completo, mas nasce de suas próprias fraturas internas — especialmente daquelas que se manifestam no juízo estético e na figura do gênio, onde o pensamento deixa de operar como domínio e passa a emergir como experiência sensível do que escapa à representação.

Rancière (2009) incorpora em sua argumentação certas reflexões de Giambattista Vico, inserindo-se em um antigo debate sobre a natureza da linguagem simbólica e da fábula poética. Desde Platão, levanta-se a suspeita de que os mitos — como os narrados por Homero — ocultariam, sob formas alegóricas, verdades cosmológicas ou filosóficas. Essa leitura alegórica atravessa a tradição teológico-poética, sendo retomada por autores protocristãos como forma de legitimar uma sabedoria cifrada nos textos míticos, e ressurgue com novo vigor nos séculos XVII e XVIII, impulsionada pelos métodos exegéticos e pelos debates filosóficos sobre a origem e a função da linguagem (RANCIÈRE, 2009).

Nesse contexto, Vico rejeita, em primeiro lugar, a ideia de uma sabedoria misteriosa oculta nas imagens poéticas ou nas escritas ideogramáticas. Para ele, essas produções não encerram um saber críptico acessível apenas a iniciados, mas expressam, antes, as condições concretas e históricas do tempo em que foram criadas. A imagem, nesse novo regime interpretativo, não funciona como um véu que encobre o sentido — ela constitui, propriamente, a forma de expressão de um pensamento ainda em processo de formação.

Para começar, demonstra Vico, Homero não é um inventor de fábulas. Pois ele não conhecia nossa diferença entre história e ficção.[...] Homero não é um inventor de tipos de caráter. Seus supostos caracteres - Aquiles, o valente, Ulisses, o astuto, Nestor, o sábio - não são caracteres individualizados. Também não são alegorias inventadas com fins poéticos. São abstrações em imagens, o único modo pelo qual um pensamento, igualmente incapaz de abstrair e de individualizar, pode figurar virtudes [...] não é o inventor de belas metáforas e de imagens brilhantes que se tem celebrado. Simplesmente vivia num tempo em que o pensamento não se separava da imagem, tampouco o abstrato do concreto. [...] Por fim, ele não é um inventor de ritmos e metros. Ele é apenas testemunha de um estado da linguagem em que a palavra era idêntica ao canto (RANCIÈRE, 2009, p. 29).

Percebe-se, por um lado, uma consonância com a análise de Barthes acerca da poesia clássica, representada aqui por meio da obra de Homero. Para o autor, tal poesia não é criativa no sentido moderno do termo, mas sim funcional, estável e regida por convenções estilísticas. Trata-se de uma linguagem que independe da individualidade do autor, expressando antes um estado coletivo e pré-individual da linguagem. Como afirma Barthes, “nos tempos clássicos, a Poesia [...] é apenas a inflexão de uma técnica verbal, a de 'exprimir-se' segundo regras mais belas, portanto mais sociais, que as da conversação” (BARTHES, 1971, p. 55-56). A poesia clássica, assim, submete-se a regras exteriores — de natureza social — e não a escolhas subjetivas. Essa leitura dialoga com a perspectiva segundo a qual as imagens homéricas não ocultam sentidos enigmáticos, mas representam a forma possível de expressão de um pensamento que estrutura, dentro dos contextos de sua época, coletivamente.

Contudo, é possível identificar um certo descompasso entre Barthes e as ideias de Vico discutidas por Rancière. Essa divergência torna-se mais evidente quando Barthes contrapõe a poesia moderna à poesia clássica. Para ele, “na arte clássica, um pensamento já formado dá à luz uma fala que o exprime, que o traduz” (BARTHES, 1971, p. 57), ao passo que, na modernidade, é a própria fala que constitui o pensamento. O pensamento, nesse regime moderno, não está previamente dado, aguardando ser expresso; ele se forma no ato mesmo da enunciação. Nesse sentido, a concepção moderna de poesia proposta por Barthes aproxima-se, paradoxalmente, da noção desenvolvida por Vico: a escrita de Homero, mesmo clássica, seria expressão de um pensamento ainda em processo de formação. Barthes reflete sobre o fechamento de um regime de escrita, enquanto Vico lança luz sobre a gênese de um regime de pensamento.

Vico adota uma perspectiva genealógica e antropológica ao abordar a poesia e a linguagem, rejeitando a concepção clássica do poeta como um agente criador consciente de formas representativas. Em sua leitura, figuras como Homero não são autores de ficções

elaboradas, mas manifestações de um estágio originário do pensamento humano, no qual imagem, palavra, canto e experiência ainda formavam um todo indivisível. Trata-se de uma configuração mítica e coletiva do espírito, anterior à cisão entre forma e conteúdo, entre linguagem e música, entre história e invenção.

A contribuição decisiva de Vico, tal como recuperada por Rancière, reside justamente na formulação de uma nova hermenêutica estética: uma leitura da arte não como tradução simbólica de conteúdos ocultos, mas como testemunho sensível de um regime de pensamento ainda indiviso, onde razão, imaginação, sensibilidade e coletividade convergem em um mesmo gesto expressivo. Com isso, a revolução estética proposta por Rancière não se limita a reinterpretar obras do passado a partir de categorias modernas, mas desloca a própria noção de arte e de pensamento, recusando os fundamentos representacionais que sustentavam a lógica do regime clássico. A imagem poética, nesse novo regime, não mais encobre um sentido: ela o instaura na própria experiência sensível, sem recorrer à separação entre sujeito e objeto, entre forma e conteúdo, entre saber e representação, entre indivíduo (o gênio) e a sociedade.

Ao retomar as formulações de Vico, Rancière busca demonstrar que, no regime estético, a arte não se apresenta mais como construção racional nem como simples desvario imaginativo, mas como um campo em que razão e afeto, conhecimento e ignorância, ação e passividade se entrelaçam de maneira indiscernível. Essa estrutura — perceptível tanto na figura do "verdadeiro Homero" quanto no Édipo trágico — pode ser pensada sob diferentes prismas: como um logos que se inscreve no sensível, à maneira hegeliana, ou como um pathos que irrompe na aparência racional, conforme a leitura schopenhaueriana (RANCIÈRE, 2009). Em ambos os casos, trata-se de conceber a arte como expressão de um pensamento que ultrapassa a razão sem abdicar da forma — uma zona de indiscernibilidade em que se desfazem as hierarquias entre sensível e inteligível.

Ao romper o vínculo entre arte e comunicação, o regime estético dissolve a lógica expressiva que subordinava a obra à exteriorização de uma subjetividade. A obra de arte, nesse horizonte, já não "exprime": ela opera, tensiona, reconfigura os modos de sentir e de pensar, instaurando novas formas de visibilidade e inteligibilidade do mundo. Essa reconfiguração radical da arte como operação (e não expressão) constitui precisamente o núcleo do que Jacques Rancière identifica como o paradoxo fundante do regime estético: uma tensão irreduzível entre suspensão e política, onde a dissolução dos códigos expressivos abre espaço para um "senso comum dissensual" — modo de partilha do sensível que rompe as hierarquias do visível, do dizível e do pensável.

O autor parte da defesa de um paradoxo fundante da estética: toda experiência estética se constitui como uma tensão irreduzível. No cerne dessa experiência está o que ele denomina de *senso comum dissensual* — um modo de partilha do sensível que rompe com as formas dominantes de organização do visível, do audível e do dizível. Para desenvolver essa perspectiva, Rancière retoma a 15ª carta da obra *Cartas sobre a educação estética do homem* (1795), de Friedrich Schiller, onde se encontra a célebre afirmação: “O ser humano só é plenamente humano quando brinca.” Essa proposição sintetiza uma reconfiguração profunda da relação entre sensibilidade, subjetividade, arte e política.

As Cartas sobre a educação estética do homem traduzem a cena transcendental kantiana em termos antropológicos e políticos. O acordo sem conceito entre o inteligível e o sensível se torna uma batalha de instintos (Triebe): de um lado, o instinto formal, o instinto da potência formadora do pensamento que quer impor sua lei de autonomia suprimindo a heteronomia do instinto sensível; do outro, este instinto sensível que é a potência da receptividade, a potência da “passividade” inerente à vida. O “acordo sem conceito” entre estes instintos antagônicos toma então a forma de um terceiro instinto, o instinto de jogo. Mas esta conciliação não pode ser harmoniosa. Ela é a suspensão do poder de um sobre o outro e vice-versa. A “liberdade” implícita ao instinto de jogo se define por esta dupla suspensão. Ela se opõe, então, tanto à predominância do instinto de autonomia quanto à do instinto de heteronomia. É uma liberdade que se opõe a outra, uma autonomia que se afirma em oposição a outra. (RANCIÈRE, 2011, p.171).

Na formulação de Schiller, o “jogo” surge como um terceiro instinto, que não se reduz nem à passividade do sensível nem à imposição formal da razão. Ele suspende o domínio de uma instância sobre a outra e inaugura uma experiência desvinculada de qualquer finalidade moral, produtiva ou política. Trata-se de uma atividade livre, cujo valor reside justamente na sua improdutividade — modelo da fruição estética moderna. A partir dessa ideia, emerge a utopia de uma comunidade estética, fundada não em papéis sociais, funções ou saberes definidos, mas na partilha igualitária de uma sensibilidade comum.

É nessa chave que Rancière identifica, nessa carta de Schiller, o nascimento do que denomina *regime estético da arte*: um modo de visibilidade em que a arte se autonomiza em relação às normas de representação e às funções éticas ou pedagógicas, instaurando, simultaneamente, uma política própria — uma política do sensível. No entanto, essa mesma experiência que promete uma comunidade emancipada é também marcada por uma contradição: ela só pode fazê-lo ao custo de suspender essa própria comunidade, ao se constituir como forma sem finalidade, intransitiva, heterogênea. A estética, assim compreendida como experiência e como projeto político, será, segundo Rancière, atravessada por três figuras

históricas — três grandes configurações da relação entre arte e comunidade — que desdobram as consequências desse paradoxo inaugural e que alimentam, em diferentes graus, o ressentimento antiestético contemporâneo.

O primeiro cenário analisado por Rancière é o *devoir-vida* da arte. Trata-se do momento em que a arte, antes compreendida como experiência autônoma — livre, sem finalidade prática ou moral —, passa a ser incorporada a um projeto de transformação da vida coletiva. A estética, nesse contexto, deixa de operar como suspensão e exceção e se torna expressão de uma verdade comum, assumindo um papel ativo na constituição de um novo mundo sensível. A autonomia estética é, assim, mobilizada a serviço de uma totalidade: a arte se integra às formas de vida e passa a operar como instrumento de unificação sensível da comunidade.

Essa fusão entre arte e vida, embora inspirada por um ideal emancipador, acaba por esvaziar a potência crítica da arte. Ao ser funcionalizada — tornada produtiva, educativa, política —, ela se submete novamente a fins exteriores e perde seu caráter dissensual. O espaço de heterogeneidade que definia o regime estético é substituído por uma experiência consensual, na qual tudo é sentido sob o mesmo regime de sensibilidade. A fricção entre formas, sentidos e modos de existência cede lugar à homogeneização estética da coletividade.

O senso comum se torna então consensual – no sentido em que o consenso [...] não é o fato de que todo o mundo esteja de acordo, mas de que tudo seja sentido sob o mesmo modo. [...] A heterogeneidade da experiência estética e a dissensualidade da prática política se encontram então realizadas e suprimidas ao mesmo tempo. (RANCIÈRE, 2011, p.176).

Esse processo abre caminho para um risco político fundamental: ao ser absorvida pela vida e usada como princípio de organização sensível do comum, a arte pode ser instrumentalizada por projetos autoritários ou totalitários — como ocorreu nas estéticas de Estado do nazismo, do stalinismo ou na lógica mercadológica da estetização da vida cotidiana. A “livre aparência” da arte, que outrora negava toda finalidade, converte-se então na legitimação sensível de uma nova ordem, traindo o gesto inaugural de sua autonomia.

O segundo cenário discutido por Rancière configura-se como a vida da arte, representando uma inversão da lógica anterior. Se no *devoir-vida* a arte se diluía na experiência comum, assumindo um papel ativo na organização do sensível coletivo, aqui ela se autonomiza radicalmente, instituindo-se como um campo autorreferente, com modos próprios de visibilidade, narração e inscrição histórica. Deixa de ser forma de vida para se tornar esfera especializada, separada do mundo ordinário e do sensível compartilhado.

A partir do conceito de “espírito das formas”, de Élie Faure, Rancière descreve esse processo como um vitalismo estético das obras, que passam a carregar sentidos e se transformar ao longo do tempo, mas de maneira isolada, encerradas num sistema simbólico autônomo. Nesse contexto, a promessa de uma comunidade sensível fundada na partilha estética se dissolve. A arte, ao se afastar da vida, perde justamente aquilo que lhe conferia força política: sua heterogeneidade sensível, sua capacidade de suspender divisões estabelecidas entre arte e não arte, entre estética, política e pensamento. Resta, então, uma arte transformada em patrimônio — arquivo de um passado estetizado, desvinculado das tensões do presente, cuja sobrevida neutraliza sua potência dissensual.

Um dos aspectos mais relevantes dessa inflexão é o que Rancière identifica como perda do inconsciente estético. No regime estético, a arte opera na ambiguidade: entre forma e conteúdo, entre querer e não querer, entre saber e não saber. Essa zona de suspensão gera um excesso de sentido, um campo de opacidade que desafia os modos normativos de partilha do sensível. Contudo, nesse segundo cenário, a arte se torna plenamente consciente de si, explicável conceitualmente e localizável em uma lógica histórica evolutiva. O artista, antes figura da incerteza criativa, passa a ser aquele que sabe o que faz, e a obra deixa de ser enigmática para representar um saber determinado, ou ilustrar uma etapa na história da arte. Com isso, a arte perde sua função de ruptura e se estabiliza como herança cultural — objeto de museu, arquivo ou disciplina, sem capacidade real de intervir no presente ou de provocar dissenso.

Paradoxalmente, é neste mesmo cenário que a mercadoria surge como possível repositório da potência estética. Rancière reinterpreta o fetichismo da mercadoria — tal como formulado por Marx — não apenas como expressão de alienação, mas como indício de uma heterogeneidade residual. A mercadoria, embora comum e inserida na lógica do consumo, apresenta uma estrutura fetichista: parece banal, mas encobre relações sociais complexas, funcionando como cifra de um excesso de sentido que escapa à racionalidade econômica. Ela se apresenta como coisa, mas é mais do que isso — e é justamente essa ambiguidade que a aproxima da função estética originária.

A mercadoria resiste a toda redução ao trabalho, porque, como a *Juno Ludovisi*, ela tem uma natureza dupla que [...] escapa daquele que quer captá-la. [...] O tecido sensível-suprassensível das metamorfoses da mercadoria é a nova forma deste sensorium de exceção. (RANCIÈRE, 2011, p.180).

Em um momento em que a arte institucionalizada se torna transparente e previsível, a mercadoria adquire, paradoxalmente, uma opacidade estética: ela resiste à total legibilidade, abrindo brechas para uma nova partilha do sensível. Rancière identifica, nesse ponto, um campo fértil de dissenso simbólico. Em vez de rejeitar a mercadoria como simples instrumento de alienação, ele a vê como um elemento ambíguo, capaz de reativar a potência estética na vida ordinária. É nesse sentido que ele destaca a centralidade do fetichismo da mercadoria em abordagens como a estética negativa de Adorno, a sociologia da arte e a mitologia das passagens em Walter Benjamin — todas formas de reinscrever o sensível naquilo que, à primeira vista, pareceria esvaziado de qualquer dimensão estética. Assim, mesmo num cenário de autonomização e esvaziamento crítico da arte, a experiência estética pode ressurgir onde menos se espera: na banalidade enigmática da mercadoria.

Por fim, Rancière analisa um terceiro cenário: a arte e a vida. Diferente dos modelos anteriores, aqui não se trata nem da fusão utópica entre arte e existência, nem do seu isolamento institucional. Em vez disso, o que se estabelece é uma relação recíproca, instável e não hierárquica entre os dois domínios. A arte se aproxima da experiência cotidiana por meio de formas frágeis, discretas e intransitivas, enquanto a vida, por sua vez, adquire qualidades estéticas na maneira como se manifesta, se organiza e se experimenta. Não há mais uma separação clara nem uma absorção total: o que se observa é uma contaminação mútua, marcada por deslocamentos, interferências e ressonâncias sensíveis. Nesse contexto, a arte não busca mais representar verdades universais, tampouco o pensamento pretende se realizar na forma estética. O vínculo entre arte e vida se dá em uma zona de imprecisão, onde as fronteiras são continuamente atravessadas.

Para elaborar esse quadro, Rancière retoma elementos do pensamento de Walter Benjamin, especialmente sua concepção de que os objetos — vitrines, mercadorias, ruínas — carregam uma vida simbólica e histórica densa, condensando tensões entre passado e presente, entre uso e fetiche, entre forma estética e função política.

Mas esta mitologia não é mais a obra de um pensamento que quer se tornar sensível. Ela se dá como uma metamorfose inerente às próprias coisas: “o trabalho dialético das coisas”, dirá Benjamin. Este “trabalho” é um duplo processo do desenvolvimento de novas temporalidades e da permeabilidade das fronteiras entre o sensorium da arte e o mundo da experiência sensível comum. (RANCIÈRE, 2011, p.181).

Benjamin discute sobre um processo pelo qual objetos aparentemente banais acumulam sentidos contraditórios, funcionando como portadores de memória, crítica e desejo. “Qualquer

objeto de uso, [...] tornando-se obsoleto, torna-se disponível para a arte como tecido de hieróglifos." (RANCIÈRE, 2011, p.182). Essas formas do cotidiano evocam temporalidades entrelaçadas, rompem a linearidade histórica e produzem experiências que desestabilizam o presente homogêneo. O sensorium — o regime do sensível que estrutura o que pode ser visto, dito e sentido — torna-se, nesse cenário, permeável, atravessado por formas híbridas que embaralham os códigos da arte e da vida comum.

O que ameaça este processo de troca não é então o trabalho desmistificador da crítica. É simplesmente o seu próprio sucesso, a sua capacidade de estender ao infinito o mundo da arte, de fazer com que todas as coisas estejam disponíveis para as suas operações. O perigo da arte e da comunidade estética não é que tudo se torne prosaico, mas, ao contrário, que tudo se torne artístico, que o processo de troca chegue ao ponto em que nada escape à arte, nem mesmo o processo de sua própria crítica, aquele pelo qual ela acusa a si mesma da sua participação na banalidade do mundo estetizado. Este processo de absorção que não deixa restos está no centro destas instalações contemporâneas, onde os objetos cotidianos, as imagens da mercadoria e os cliques publicitários são redispuestos em um dispositivo que deve fazer da sua reduplicação uma crítica. A potência comum da arte se torna então a potência do indiscernível entre o bazar e a sua crítica. O que o bazar crítico expõe é a disponibilidade de todos os materiais para todas as formas e de todos os discursos para todos os materiais. O que essa crítica coloca em questão é a disposição de qualquer material para quaisquer formas e de quaisquer discursos para quaisquer materiais. Chegaríamos, então, à indiscernibilidade do sensorium estético e ao desaparecimento da comunidade que ela prometia. (RANCIÈRE, 2011, p.182).

Rancière mostra que, nesse processo, a experiência estética se desloca do campo institucionalizado da arte e se infiltra na materialidade ordinária. Objetos do cotidiano ganham espessura estética, enquanto práticas artísticas absorvem fragmentos, resíduos, gestos prosaicos. O desencantamento moderno — marcado pelo racionalismo técnico e pela perda do sensível — é contrabalançado por um reencantamento operado pela estética da obsolescência, do fragmento e da apropriação crítica: colagens dadaístas, montagens pop, instalações com objetos descartados, reuso de imagens publicitárias em obras contemporâneas. A própria crítica à mercantilização da arte, longe de neutralizar seu poder, integra esse reencantamento, pois ao tornar visíveis as camadas ocultas da cultura, reinscreve o sensível e o inconsciente na experiência estética.

Contudo, esse cenário não está isento de contradições. Sua problemática reside justamente na ambiguidade da expansão estética: quando tudo pode ser arte, o mundo se transforma em um grande bazar simbólico, onde bustos clássicos, embalagens industriais e ícones da mídia coexistem como signos poéticos intercambiáveis. O perigo, portanto, não está

na banalidade do mundo, mas na sua estetização generalizada. Se tudo se torna artístico, corre-se o risco de perder aquilo que restava como dissenso, ruído, interrupção. A comunidade estética — para Rancière — exige a preservação de um sensorium heterogêneo, feito de choques, tensões, perturbações da ordem sensível, ou seja, da produção constante de dissensos. Este é o paradoxo central da estética que ele propõe: é na instabilidade, e não na harmonia, que reside a potência política da arte.

4. *THE ROCKY HORROR PICTURE SHOW*: MANIFESTO DA OPACIDADE CONTRA A REPRESENTAÇÃO TRANSPARENTE HEGEMÔNICA

A partir da arqueologia do saber proposta por Foucault (1999), torna-se possível evidenciar como a episteme clássica — alicerçada na centralidade do sujeito cognoscente e na racionalidade como instrumento privilegiado de decifração do mundo — estabelece um regime de conhecimento que se consolida ao naturalizar a crença na plena inteligibilidade dos fenômenos, mesmo que científica e historicamente progressiva e paulatina. Tal concepção assenta-se na suposição de que os objetos e eventos do mundo possuem uma existência contínua, estável e ordenada, cuja estrutura seria plenamente acessível ao pensamento lógico e analítico (CANDIOTTO, 2009).

Nesse contexto, tanto o acesso ao mundo quanto a constituição do saber são mediados pela representação, entendida não apenas como cópia do real, mas como estrutura discursiva que organiza sujeito e mundo, linguagem e realidade. Na episteme clássica, ela deixa de ser mero reflexo para se tornar condição de possibilidade do conhecimento, configurando o próprio ato de fazer o real inteligível e acessível. É nesse horizonte que a representação se firma como princípio organizador do saber, sustentando a crença numa correspondência estável entre idéia e referente. Representar, nesse modelo, equivale a tornar presente o ausente com pretensão de fidelidade e transparência — como se não houvesse fissura entre imagem e coisa. Assim, a representação é, ao mesmo tempo, conceito epistemológico e tecnologia discursiva que estrutura o “visível”, naturaliza significados e legitima regimes de verdade.

Nesse sentido, torna-se relevante afirmar que a representação é imagem – não no sentido restrito que vincula a imagem exclusivamente ao domínio do visual, mas, conforme já discutido nesta dissertação a partir de Maya Deren, enquanto uma atividade mental que envolve a articulação entre os campos perceptivo e simbólico, implicada diretamente na constituição do sentido e na produção do entendimento. A imagem, assim concebida, não se reduz à aparência visível das coisas, mas opera como instância estruturante do pensamento e da significação. Afinal, a representação não está nas coisas em si, mas no pensamento que as organiza e lhes confere inteligibilidade, constituindo a própria base da produção do saber. Diante disso, a episteme clássica, ao privilegiar a representação como forma de organizar e produzir o conhecimento, configura-se também como o campo de hegemonia da imagem enquanto regime de discursividade e inteligibilidade do mundo – um regime em que ver, conhecer e representar tornam-se operações indissociáveis.

A noção de transparência inscreve-se em um regime de pensamento que a configura simultaneamente como crença e como construção discursiva. Enquanto crença, ela se sustenta na ideia de que o sujeito humano possui acesso irrestrito à totalidade do mundo; enquanto construção, organiza-se de modo a legitimar essa crença, apagando as mediações e estruturas que constituem o próprio processo de representação. Nesse movimento, a transparência oculta seus próprios mecanismos estruturantes, neutraliza os dispositivos que sustentam a produção de sentido e instaura a ilusão de um contato direto com a realidade.

Derivada da mesma episteme que consolida a representação como fundamento do conhecimento, a transparência não apenas se apresenta como desdobramento lógico desse modelo, mas também como propriedade discursiva que legitima a razão como instância soberana de acesso ao real. Sua operação consiste justamente na negação das fissuras entre linguagem e realidade, promovendo uma suposta coincidência entre imagem e sentido. Assim, ela se converte em operador ideológico da hegemonia representacional, instaurando um horizonte normativo em que a clareza é confundida com verdade e, a mediação, invisibilizada. Portanto, mais do que um atributo estético ou comunicacional, a transparência representacional revela-se como uma ilusão epistemológica: a crença em uma mediação perfeita entre representação e realidade, na qual o sujeito imaginaria acessar o mundo diretamente, sem reconhecer os dispositivos discursivos - a lógica e a matemática, por exemplo - que tornam tal acesso possível — e necessariamente parcial.

No âmbito da estética — ainda em um sentido amplo, não restrito à arte — Baumgarten propõe que o belo se configura como uma percepção bem-sucedida, dotada de perfeição formal. Tal perfeição decorre de uma multiplicidade significativa ordenada e coerente, na qual o conteúdo sensível se organiza de modo inteligível. Já em Kant, a noção de gênio introduz uma inflexão subjetiva à concepção estética: a arte passa a ser compreendida como expressão da subjetividade que, ao dominar e ordenar o real, o torna assimilável e compreensível. Nesse processo, o real representado adquire contornos de inteligibilidade e transparência, como se pudesse ser plenamente acessado pela razão e pela sensibilidade organizadas segundo critérios formais. Em ambos os autores, mantém-se a noção de que os fenômenos — ou as coisas do mundo — podem e devem ser submetidos a uma racionalidade ordenadora, tornando-se assim acessíveis e compreensíveis ao sujeito.

No cinema, essa concepção de representação ordenada concretiza-se em dispositivos formais como a decupagem clássica (XAVIER, 2019) e os mecanismos de identificação do espectador (MULVEY, 1983), que suprimem a dimensão discursiva da imagem ao construírem a ilusão de acesso direto à realidade filmada. Trata-se da instauração de uma lógica de

transparência, sustentada por premissas de neutralidade, objetividade e continuidade narrativa, alinhada com a episteme clássica. Nesse contexto, o aparato cinematográfico funciona como uma tecnologia de controle simbólico: ao naturalizar determinadas representações, contribui para a consolidação de regimes de verdade.

As reflexões de Heidegger e Rancière introduzem, no campo da estética, uma inflexão fundamental: a transição da transparência racionalista para uma concepção de opacidade ontológica. Tal deslocamento rompe com a ênfase na inteligibilidade formal e na pretensão de totalidade, e passa a valorizar aquilo que escapa à racionalidade organizadora — a dimensão irreduzível da experiência estética e da presença sensível em geral e na arte. Em outras palavras, há na arte e em sua fruição algo que não pode ser plenamente traduzido ou capturado por categorias conceituais ou por uma lógica representacional. A vivência estética envolve afetos, intuições, temporalidades, e ambivalências e sociabilidades que resistem à explicação racional e à transparência discursiva. Além disso, a materialidade sensorial da arte — som, cor, corpo, imagem — impõe-se não como mera representação de algo exterior, mas como presença em si, dotada de força própria, opacidades incontornáveis de toda expressão artística. O verde do limão não possui a mesma materialidade ou natureza do verde expressa na pintura de um limão.

Heidegger, ao criticar a centralidade do sujeito na tradição filosófica ocidental, rejeita a estética enquanto redução metafísica da arte a objeto de juízo. Para ele, a arte não é algo a ser racionalizado ou submetido à soberania do sujeito, mas um acontecimento ontológico que instaura mundos e restitui a opacidade do Ser. Nesse sentido, a verdade deixa de ser entendida como representação e passa a ser concebida como *aletheia* — desvelamento não representável. Rancière, por sua vez, direciona sua crítica ao “regime representativo” da arte, que estabelece hierarquias no sensível por meio da lógica da mediação simbólica. Sua proposta de “revolução estética” rompe com essa lógica ao afirmar a arte como um campo de tensões, no qual saber e não-saber, atividade e passividade, percepção e interrupção coexistem. Trata-se de uma opacidade que desestabiliza a transparência racional e repolitiza o sensível, abrindo espaço para novas formas de visibilidade e experiência.

Em ambos os autores, observa-se um deslocamento da arte enquanto função representacional e objeto de conhecimento para a arte como experiência ontológica do irreduzível — como aquilo que produz fissuras, abre espaço para o indizível e tensiona os limites do regime dominante de visibilidade. Trata-se de uma recusa às pretensões totalizantes da racionalidade representacional e à transparência como horizonte normativo do sensível. Nesse contexto, a opacidade não é ausência de sentido, mas uma espessura irreduzível

(ORLANDI, 2020) que expõe o caráter construído de toda suposta “evidência”, tornando-se um operador epistêmico que resiste à homogeneização.

A partir dessas discussões, delimita-se o eixo central desta pesquisa: transparência e opacidade como forças antagônicas — e, por vezes, complementares — em disputa pela produção de sentido. Se a transparência almeja legibilidade total, sustentando o mito da imagem como reflexo fidedigno do real, a opacidade, por sua vez, afirma a diferença, a falha e a historicidade como dimensões constitutivas do visível. É nesse horizonte que *The Rocky Horror Picture Show* se apresenta como objeto de análise: um filme que não apenas tematiza a opacidade, mas a performa como forma estética e crítica aos códigos hegemônicos da representação.

Para investigar essa hipótese, adota-se uma abordagem ensaística e analítico-interpretativa, de natureza qualitativa, baseada nos conceitos da filosofia foucaultiana e da estética contemporânea. A pesquisa não parte de um modelo empírico ou dedutivo, tampouco busca comprovar hipóteses com métodos positivistas. Em vez disso, considera o discurso cinematográfico — assim como o conhecimento em geral — como construção histórica atravessada por disputas de sentido, devendo ser lido como prática discursiva. A análise se apoia na arqueologia do saber, proposta por Michel Foucault (1999), entendida como orientação teórico-conceitual que permite problematizar a formação dos discursos, os regimes de visibilidade e as condições de possibilidade do saber. Essa escolha metodológica possibilita uma leitura crítica das formas de produção de sentido, sem reduzir a análise a esquemas causais ou generalizações que esvaziariam a complexidade do objeto.

No campo do cinema, essa perspectiva se articula à análise estética e filosófica da imagem, entendida como discurso atravessado por tensões entre transparência e opacidade. Esses dois conceitos — desenvolvidos nos capítulos 1 e 2 — funcionam como ferramentas críticas para investigar como determinados recursos formais e narrativos reforçam ou desestabilizam modos hegemônicos de representação. Para isso, dialoga-se com autores como Foucault, Rancière, Heidegger, Deleuze e Orlandi, entre outros, buscando discutir o papel da racionalidade representacional na construção do saber e da experiência estética.

A escolha de *The Rocky Horror Picture Show* se justifica por sua capacidade de colocar a opacidade em cena como gesto estético e político. Em vez de seguir um modelo analítico fechado, propõe-se uma leitura aberta, atenta às ambiguidades formais, aos deslocamentos simbólicos e aos excessos sensoriais do filme. O objetivo não é traduzir ou esgotar seus significados, mas acompanhar seus desvios, tensionando as normas da representação e revelando a força política do sensível.

4.1. Um Conjunto Diferente de Mandíbulas: A Paródia como Estratégia de Desestabilização da Transparência

Lançado em 1975, *The Rocky Horror Picture Show* constitui a adaptação cinematográfica da peça musical britânica homônima, *The Rocky Horror Show*. Com roteiro de Jim Sharman e Richard O'Brien, e direção do próprio Sharman, a obra se configura como um híbrido de gêneros. Tal característica permite-lhe articular, e possivelmente subverter, convenções associadas a diferentes tradições cinematográficas, em especial aquelas vinculadas ao musical, ao horror e à ficção científica.

Nesse contexto, a potência subversiva da obra reside justamente no questionamento da noção de “gênero” enquanto dispositivo normativo que organiza a produção artística a partir de convenções formais, categorias pré-estabelecidas e princípios racionais e universalizantes que visam “leitura” enquanto acesso direto às “significações” da obra, questões questionadas por Figueiredo (1994) enquanto um processo de “matematização” ao qual as artes foram submetidas pela episteme clássica racionalista¹⁴. Tal enquadramento parte da centralidade do sujeito como instância ordenadora da realidade e dos fenômenos, orientando-se pela busca de legibilidade, transparência e estabilização do sentido. Em contrapartida, essa lógica tende a suprimir a fluidez constitutiva da criação estética, esvaziando a possibilidade da arte se afirmar como desvelamento — dimensão que, segundo Heidegger, constitui a própria eficácia ontológica da obra artística. A articulação heterogênea de convenções oriundas de diferentes gêneros cinematográficos configura-se, assim, como um gesto que desestabiliza essas estruturas normativas — ou, no mínimo, as problematiza — evidenciando a artificialidade dos códigos que pretendem regular a forma e o significado da obra.

Alinhando-se à proposta de desestabilizar ou tensionar os gêneros, *The Rocky Horror Picture Show* não apenas mobiliza convenções oriundas de diferentes tradições cinematográficas, como também se apropria de imagens recorrentes desses próprios gêneros e da cultura popular em sentido mais amplo, reconfigurando-as por meio de estratégias paródicas e, por vezes, críticas. Essa operação intertextual evidencia uma postura reflexiva em relação aos códigos da representação, contribuindo para a problematização das normatividades

¹⁴ Durante o século XVII, o século de ouro do racionalismo cartesiano, a reflexão sobre a arte ainda perseguia o ideal, essencialmente moderno, da matematização. Ao falarmos em matematização não estamos nos referindo apenas às preocupações quantitativas, que a rigor não eram novas. Trata-se de matematizar no sentido amplo e original de produzir um conhecimento racional e apriorístico, seja das formas, seja das relações entre as formas da arte e as vivências sensíveis e afetivas que elas produziram. São exemplos deste projeto matematizante, entre outros, o classicismo do século XVII na poesia e no drama franceses, com sua ênfase nas regras e convenções e com sua preocupação em explorar racionalmente o campo dos gêneros artísticos em suas essências a priori (Boileau). (FIGUEIREDO, 1994, p.73)

estéticas e discursivas que sustentam a transparência. Tal postura pode ser vista pelo público antes do contato com a própria obra fílmica em si.

Um dos posters promocionais utilizados no lançamento de *The Rocky Horror Picture Show* nos Estados Unidos, em 26 de setembro de 1975, estabelece uma associação direta com o filme *Jaws* (em português, *Tubarão*), lançado apenas três meses antes. Essa conexão se manifesta sobretudo por meio do slogan “A Different Set of Jaws”, cuja ambiguidade semântica permite, ao menos, duas interpretações. Em uma primeira leitura, o termo “Jaws” pode ser compreendido como referência direta ao título do filme de Steven Spielberg, sugerindo que *Rocky Horror* seria uma espécie de contraponto ou versão alternativa à narrativa apresentada por *Jaws*. Em uma segunda possibilidade, a palavra é tomada em seu sentido literal — “mandíbulas” — o que permite associar a icônica imagem da boca entreaberta e pintada de vermelho no pôster de *Rocky Horror* à mandíbula igualmente entreaberta e ameaçadora do tubarão no cartaz de *Jaws*.

Essa justaposição convida o espectador a refletir: seria essa boca maquiada e provocativa tão perigosa quanto a mandíbula predadora do tubarão? Estaria *The Rocky Horror Picture Show* se apresentando como uma resposta paródica ou subversiva ao modelo de *blockbuster* hollywoodiano que *Jaws* ajudou a consolidar? Essas camadas de sentido tensionam as fronteiras entre horror, sexualidade e espetáculo, inserindo *Rocky Horror* em um jogo intertextual que desafia as convenções do cinema *mainstream*.

Figuras 7 e 8 (direita para esquerda) – Posters de *The Rocky Horror Picture Show* / *Jaws*



Fonte: Site IMDB

Compreende-se que *Jaws*, enquanto produto da Nova Hollywood, reatualiza os mecanismos formais da já declinante Hollywood Clássica, que buscava se adaptar às transformações do mercado e às novas demandas do público, sem necessariamente romper com os dispositivos e pressupostos centrais que realizam a manutenção da transparência narrativa. O filme preserva a lógica de controle racional da *mise-en-scène*, da causalidade linear e da identificação espectral. O monstro — o tubarão — representa uma ameaça externa, nomeável e, portanto, passível de ser compreendida e neutralizada. A linguagem fílmica se estrutura precisamente para tornar essa ameaça inteligível, reiterando um regime de visibilidade que privilegia a legibilidade e o fechamento de sentido. Ainda que inserido em um contexto de reconfiguração estética e discursiva, próprio da Nova Hollywood, *Jaws* permanece vinculado a uma economia de representação predominantemente transparente e, enquanto *blockbuster*, consolida-se como um ícone discursivo de ampla circulação popular.

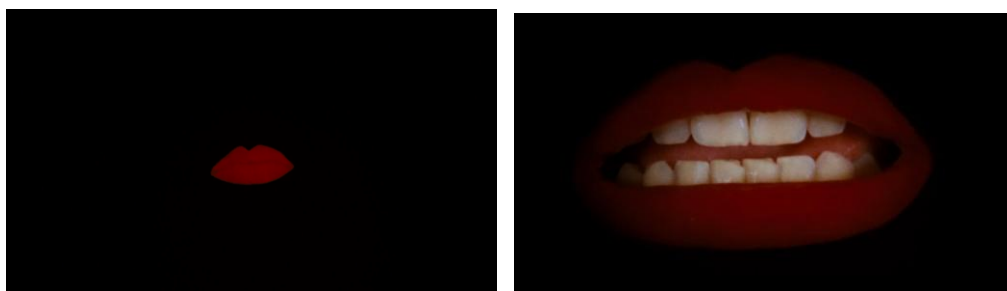
Em contraste, *The Rocky Horror Picture Show*, ao se anunciar como “um conjunto diferente de mandíbulas”, opera não apenas como uma paródia de *Jaws*, mas como uma crítica à lógica de legibilidade que o sustenta. A boca vermelha entreaberta que figura no pôster não remete à violência física, mas à outro tipo de “violência”, talvez uma provocação simbólica — marcada pelo desejo, pela ambiguidade e pelo excesso performativo — configurando uma ameaça aos regimes normativos de sexualidade, gênero, linguagem e, mais profundamente, à própria lógica da transparência. Aqui, a “mandíbula” já não devora corpos, mas categorias fixas; sua força reside na instabilidade do signo, que se recusa à univocidade e demanda uma postura ativa do espectador.

A apropriação de convenções clássicas — oriundas do terror, da ficção científica e do musical — ocorre por meio da paródia, da fragmentação e do exagero, evidenciando os mecanismos de construção da imagem e recusando a ilusão de naturalidade. Enquanto *Jaws* oferece ao espectador um universo ordenado, interpretável e totalizável, *Rocky Horror* subverte esse paradigma, propondo uma experiência dialógica que desestabiliza sentidos previamente estabelecidos. Ao explicitar seus próprios artifícios e rejeitar o fechamento interpretativo, o filme celebra a instabilidade como potência estética e política, alinhando-se a um regime de opacidade que desafia os códigos normativos da representação.

O deslocamento e a recontextualização de determinadas imagens conceituais, já mobilizadas nos materiais promocionais do filme, são constantemente retomados ao longo da narrativa. A própria abertura do filme configura-se como uma introdução sintomática dessa intencionalidade, estabelecendo desde o início seu caráter de promover certa intertextualidade dialética opacizante.

The Rocky Horror Picture Show tem início com a tela completamente preta. A partir desse fundo escuro, emerge uma boca pintada de vermelho rouge que, aos poucos, se aproxima até começar a cantar. Embora esta boca pertença à atriz Patricia Quinn (posteriormente vista no filme no papel de Magenta), a voz que ouvimos é a de Richard O'Brien — um dos roteiristas do filme e intérprete do mordomo Riff Raff. A imagem da boca vermelha evoca de imediato a iconografia clássica da *femme fatale* e das divas hollywoodianas, como Marilyn Monroe. No entanto, em *Rocky Horror*, essa referência visual já não remete a uma feminilidade estabilizada por discursos hegemônicos. A cena de abertura — uma boca flutuante cantando sobre um fundo negro — rompe deliberadamente com os códigos narrativos tradicionais que costumam situar o espectador em coordenadas espaço-temporais reconhecíveis. Ao contrário, o filme se inicia por meio de um deslocamento sensorial e identitário, introduzindo um campo de ambiguidade visual e vocal. A dissociação entre corpo e voz, somada à reconfiguração simbólica da imagem, produz uma transgressão de representações convencionais de gênero, instaurando um conceito-imagem que encarna uma identidade queer¹⁵.

Figuras 9 e 10 (direita para esquerda) – Boca se Aproximando



Fonte: Frames do filme *The Rocky Horror Picture Show*

Tal visualidade opera sob o regime da opacidade, pois interrompe a leitura automática e transparente da imagem feminina, expondo sua constituição como performance. Desde essa cena inaugural, o filme anuncia sua recusa em aderir aos pactos de inteligibilidade impostos pela lógica da transparência e pelas discursividades normativas consolidadas pelo cinema clássico hollywoodiano. A partir do momento em que a boca se abre e começa a cantar, tem início a primeira música do filme, “*Science Fiction, Double Feature*”. Essa canção estabelece uma relação intertextual com o cinema de ficção científica e horror das décadas anteriores, mas

¹⁵ A palavra *queer* é um conceito polissêmico, político e em constante transformação. Originalmente usada para designar aquilo que é desviante ou estranho, passou a ser amplamente empregada como insulto direcionado à homossexualidade. A partir das décadas de 1970 e 1980, no entanto, foi ressignificada por movimentos político-contra-hegemônicos, tornando-se um termo de afirmação identitária e resistência às normatividades sexuais e de gênero (GARCIA, 2021)

não por meio da citação direta de tramas, autores ou estúdios. Em vez disso, mobiliza uma evocação marcada pelo afeto, pelo desejo e pela subjetividade, convocando fragmentos imagéticos que persistem na memória de maneira sensorial e erotizada. Trata-se de uma intertextualidade que não busca restaurar o “sentido original” das obras referenciadas, mas reapropriá-las por meio de uma memória corporal e dissidente, que revela um imaginário reprimido ou marginalizado. A referência, portanto, não opera sob o signo da transparência — que pressuporia fidelidade, legibilidade e reprodução —, mas da opacidade: ela desloca o centro de gravidade do conteúdo narrativo para o efeito sensível, do texto para o desejo, da linearidade explicativa para a memória queer.

4.2. *Science Fiction/Double Feature*: Reconstrução Opaca de um Imaginário Clássico

O título da primeira música do filme, *Science Fiction/Double Feature*, evoca diretamente o universo dos filmes de ficção científica e horror de baixo orçamento, marcados por criaturas grotescas, mutações, alienígenas e experimentos científicos atípicos. A expressão *Double Feature* remete a uma prática comum nos cinemas norte-americanos quando duas produções eram exibidas em sequência por um único ingresso. A associação entre esse formato e o gênero sci-fi convoca um imaginário cultural específico — nostálgico, kitsch¹⁶ e permeado por códigos estéticos e narrativos facilmente reconhecíveis — que *Rocky Horror* mobiliza desde sua abertura.

A música se desenvolve justamente a partir dessa chave, mencionando onze filmes oriundos do contexto das sessões duplas de baixo orçamento, os quais são: *O Dia em que a Terra Parou* (Robert Wise - 1951), *Flash Gordon* (Frederick Stephani, Ray Taylor - 1936), *O Homem Invisível* (James Whale - 1933), *King Kong* (Merian C. Cooper e Ernest - 1933), *A Ameaça que Veio do Espaço* (Roger Duchowny - 1953), *Doctor X* (Michael Curtiz - 1932), *O Planeta Proibido* (Fred McLeod Wilcox - 1956), *Tarântula* (Jack Arnold - 1955), *O Terror Veio do Espaço* (Steve Sekely - 1962), *Night of the Demon* (Jacques Tourneur - 1957) e *O Fim do Mundo* (James Whale - 1951).

¹⁶ O kitsch é mais popularmente compreendido enquanto “arte do mal gosto. Conforme Abraham Moles, é um fenômeno característico da sociedade de consumo, que transforma a arte em mercadoria, priorizando o consumo imediato em detrimento da fruição estética autêntica. Trata-se de um sintoma da aceleração produtiva e da alienação burguesa. Hermann Broch o define como um “mal radical”, contrapondo-o à arte autêntica — aquela que expressa a totalidade ética e existencial do ser humano. Para Broch, o kitsch representa a negação dessa profundidade, promovendo um niilismo disfarçado de beleza superficial. Milan Kundera, por sua vez, compreende o kitsch como uma atitude ontológica: a “negação da merda” — isto é, a exclusão sistemática de tudo o que é inaceitável ou desconfortável na experiência humana (dor, conflito, feiura, fisiologia), em nome de uma falsa harmonia. Assim, o kitsch ultrapassa o campo estético e revela uma postura existencial de recusa às ambivalências da condição humana. (GONÇALVES, 2019)

A boca em vermelho *rouge*, enquanto código visual opaco e provocador, ao entoar a canção de abertura de *The Rocky Horror Picture Show*, demarca, desde o início, um universo descomprometido com a objetividade e com a reafirmação de arquétipos ou narrativas canônicas dentro da discursividade hegemônica. Estas referências cinematográficas são evocadas não por resumos narrativos ou descrições diretas, objetivas, mas por meio de elementos específicos — visuais, afetivos e imagéticos — que funcionam como fragmentos de um imaginário cultural compartilhado.

Um exemplo emblemático da maneira como as referências fílmicas evocadas em *Science Fiction/Double Feature* operam no registro da afetividade subjetiva — ainda que compartilhada em certa medida — é a menção a *Flash Gordon* (1936), seriado cinematográfico adaptado dos quadrinhos homônimos. A música afirma: “Flash Gordon estava lá, de cueca prateada” (THE ROCKY HORROR PICTURE SHOW, 1975, tradução nossa). Tal descrição, contudo, não encontra respaldo direto nas imagens do seriado original. Produzido em preto e branco, o *Flash Gordon* de 1936 jamais exibiu, em termos técnicos, trajes que pudessem ser identificados visualmente como “prateados”.

Na maioria das cenas, o protagonista aparece usando calças compridas, apenas em momentos pontuais — e em certos materiais promocionais — veste um short curto que, mesmo assim, não possui brilho ou características que remetam à metáfora da “cueca prateada”. Em versões colorizadas posteriormente — como pôsteres promocionais e reinterpretações visuais — seus trajes, sejam shorts ou calças, costumam aparecer em tons de azul, cinza ou bege. Nos quadrinhos, de modo semelhante, as representações mais recorrentes do personagem também o mostram vestindo calças azuis. Chama a atenção, portanto, o efeito desses signos ou traços - “cueca” e “prateada” -, desviantes e opacos não impedirem o acesso ao seu referente - Flash Gordon, apesar deste figurar - nos quadrinhos, no cinema e na televisão - outras formas e cores: do short para a cueca; do azul para o prata.

A “cueca prateada” estabelece uma opacidade nas “lentes” pelas quais “assistíamos” a Flash Gordon. Antes de prosseguirmos, para o entendimento desta dissertação, essa espécie de “truque” linguístico da canção apresenta a passagem da episteme da estética clássica - similitude, representação, repetição - para a episteme da estética moderna - a linguagem e o conhecimento se constituem pela diferença de forma e de posição entre os significantes. Além da frase da canção elaborar uma opacidade sem impedir o acesso ao seu referente, podemos ainda pensar que a “cueca prateada” consiste em um “signo arbitrário”, característica marcante da “episteme moderna”, principalmente se pensarmos no estruturalismo de Ferdinand Saussure. Não obstante, mesmo sendo arbitrário, o signo “fere” e “refere” ao mesmo tempo em que “vela”

e “desvela”. Nesse sentido, temos que partir da hipótese de que ao “colocar” linguisticamente uma “cueca prateada” em Flash Gordon algo dele é revelado, apesar da arbitrariedade do signo.

A questão emergente se torna a seguinte: em que nos faz pensar ao projetar o referido traje sobre o corpo da personagem? Que aspectos esse signo arbitrário sintetiza ou carrega acerca do referente que não deixam de estabelecer uma relação de coerência ou mesmo de pertinência, apesar de sua diferença arbitrária? Atribuir, portanto, uma “cueca prateada” ao personagem parece menos um dado empírico e mais uma construção afetiva e simbólica, possivelmente ancorada em uma elaboração fetichista que ultrapassa o figurino original. Vale destacar que o ator que interpretava Flash Gordon, Buster Crabbe, era também nadador olímpico, frequentemente fotografado em trajes de banho — como sungas, que evocam um imaginário corporal distinto, mais exposto e sensualizado.

A justaposição entre essas imagens públicas do ator e sua performance como herói intergaláctico pode ter contribuído para a formulação, no imaginário coletivo, de um Flash Gordon em “cueca prateada”. Essa imagem não remete diretamente ao seriado de 1936, mas sim a um regime de leitura atravessado por desejo, memória e cultura pop; possivelmente o significado do brilho prateado para a cultura pop e seus baluartes.

Ao afirmar que Flash Gordon estava de “cueca prateada”, a boca em vermelho rouge não apenas descreve, mas reinscreve o herói sob novas coordenadas discursivas — agora fetichizado, erotizado e deslocado de sua configuração original. Flash Gordon, em sua representação tradicional, encarna o arquétipo do herói viril, corajoso, racional e autocontrolado: um sujeito ativo, branco, heterossexual e isento de ambiguidade em sua performance de masculinidade. Sua função narrativa clássica é clara — salvar, conquistar, solucionar — e sua imagem é sustentada por uma estética funcional, disciplinada: calças, cintos, uniformes que remetem ao militar e poses rígidas que reforçam o domínio e a estabilidade. Nesse modelo hegemônico, não há espaço para ambiguidade de gênero, sensualidade explícita, códigos visuais associados à “feminilidade” ou gestos que rompam com a sobriedade da norma.

Ao inserir a imagem de uma “cueca prateada” nesse corpo heroico, *The Rocky Horror Picture Show* opera um gesto de subversão na opacidade simbólica. A cueca, enquanto peça íntima masculina, expõe o que deveria permanecer velado; o adjetivo “prateada” introduz um brilho chamativo, ornamental, que remete a um universo performativo. Essa reformulação visual rompe com a austeridade da masculinidade normativa e transforma o herói em objeto de desejo, paródia e reencenação afetiva. Trata-se de um deslocamento fundamental: o corpo do herói deixa de ser veículo transparente da ação narrativa e se torna superfície opaca, ambígua e

erotizada — um signo que não comunica um sentido unívoco, mas provoca, ironiza e tensiona as estruturas simbólicas que sustentam a virilidade heroica.

Nesse gesto, a imagem abandona a transparência e assume sua construção como campo de disputa e reinvenção. Se outrora o herói se constituía por uma imagem de virilidade controlada e sobriedade estética, sua reinscrição nesse novo imaginário o transforma em uma figura ambígua, erotizada e atravessada por uma tensão entre o que se mostra e o que se insinua sob a superfície de seus trajes normativos — por um lado, como se algo pulsasse, recôndito em seu ser, sob a contenção que sustentava sua autoridade simbólica, pronto para romper e expor o que antes permanecia velado. Por outro lado, diferente de uma visão essencialista da função “desveladora” do signo, pode-se pensar que o “véu-sígnico” (a opacidade do signo) colocado sobre a figura de Flash Gordon não desvela um “oculto”, mas o “re-cobre” com outros véu tecido por outros significados possíveis de sentido, mas não menos arbitrários que o véu da “virilidade controlada e sobriedade estética”. Em seu poder de opacidade, o signo não desvela, mas transforma a realidade sobre a qual ele é inserido, já que esse “ente” tem o poder de “ferir” e referir; isto é, deixar uma marca - subjetiva/objetiva - na realidade, nos objetos.

Outro exemplo do descompromisso da música de abertura com uma suposta essência do personagem de Flash Gordon — e, por extensão, de todo o filme — segundo uma fidelidade lógica e narrativa ocorre na referência ao longa *O Terror Veio do Espaço* (1962). O verso afirma: “E fiquei muito excitado quando vi Janette Scott lutar contra uma *triffid* que cospe veneno e mata” (THE ROCKY HORROR PICTURE SHOW, 1975, tradução nossa). Cabe esclarecer que Janette Scott não é o nome da personagem, mas da atriz que interpreta a personagem Karen Goodwin. Além disso, não é Karen — e, portanto, tampouco Janette Scott — quem derrota as criaturas alienígenas, mas sim seu marido, Tom Goodwin, responsável por descobrir que a água do mar é capaz de destruí-las. Dessa forma, novamente, a boca em vermelho rouge se apropria de personagens, arquétipos e narrativas de determinados filmes e propõe uma releitura “desobediente” que recusa suas significações originais e privilegia a sobreposição de determinadas fantasias e desejos que desestabiliza a leitura original, opacificando-os.

A alteração narrativa presente na letra da música, ao atribuir a Janette Scott a ação de derrotar uma *triffid*, configura-se como um gesto simbólico de reconfiguração dos papéis de gênero. Reimaginar que é ela — e não o marido — quem vence as criaturas alienígenas implica uma reescrita afetiva e subversiva do imaginário de um gênero historicamente pautado pelo protagonismo masculino. Além disso, é significativo que a música fabule em torno da figura da atriz — Janette Scott — e não da personagem por ela interpretada. Esse deslocamento sugere

um apelo fetichista mais intenso, no qual é o corpo da atriz, enquanto figura pública e já codificada esteticamente, que se torna objeto de desejo, ação e insubordinação.

Contudo, o filme já se anuncia desde o início como descompromissado com a exatidão factual: o que está em jogo não é a fidelidade à narrativa original, mas sim a exuberância, o exagero, o efeito emocional e o artifício. A afirmação de que Janette Scott “luta contra uma *triffid* que cospe veneno e mata” não precisa corresponder aos acontecimentos do filme pois sua intenção é operar como uma enunciação performativa que reinscreve essas memórias cinematográficas sob a lógica de um espetáculo afetivo e glamouroso. Essa imprecisão deliberada reforça o caráter paródico da obra, que esvazia a convencionalidade do sci-fi clássico e reposiciona suas representações em um campo discursivo marcado pelo desvio, pela ironia e pela fabulação.

A menção ao filme *O Fim do Mundo* (1951) ocorre através do verso: “Mas quando os mundos colidirem, disse George Pal para a sua noiva, eu lhe darei emoções terríveis” (THE ROCKY HORROR PICTURE SHOW, 1975, tradução nossa). Nesse caso, George Pal não é ator nem personagem do longa — trata-se, na verdade, do produtor do filme, o que torna o contexto particularmente instigante. A letra atribui a ele uma declaração fictícia, dirigida a uma noiva inexistente, diante de uma iminente colisão planetária. Essa construção desloca o produtor do espaço extra fílmico para dentro da diegese, inventando uma cena que jamais existiu, marcada por um lirismo afetivo e quase melodramático. A partir dessa fabulação, diluem-se os limites entre personagem e autor, realidade e ficção, abstrato e concreto, promovendo uma dissolução simbólica entre diegese e extra ficção. Não apenas neste exemplo, mas também nos dois anteriormente discutidos, percebe-se que a música — e, por extensão, o filme — não demonstra qualquer compromisso com as distinções apontadas acima. Ao contrário, opera por deslocamentos, invenções e reinvenções, instaurando um regime discursivo opaco, em que o sentido não está dado, mas é constantemente tensionado e reimaginado.

A música de abertura, como já mencionado, faz referência a onze filmes distintos. Não é objetivo deste trabalho analisar exaustivamente cada uma dessas obras, suas narrativas ou os modos como foram apropriadas e recontextualizadas por *The Rocky Horror Picture Show*. Ainda que cada título citado possibilite desdobramentos interpretativos próprios, o que se revela central às discussões aqui desenvolvidas é a intencionalidade do filme em desviar significações discursivas hegemonicamente consolidadas e naturalizadas. Trata-se de tensionar esses sentidos cristalizados, propor outras leituras possíveis e revelar a multiplicidade semântica frequentemente ocultada pela normatividade representacional. O filme opera, assim, no sentido de expor a opacidade constitutiva de toda forma de representação — opacidade essa que os

próprios meios de produção discursiva tendem a suprimir em nome de uma transparência ilusória e de uma circulação de sentidos fixos e normativos.

Assim, é importante destacar que *The Rocky Horror Picture Show* presta homenagem e estabelece referências diretas não apenas aos onze filmes citados na música de abertura, mas também a diversas outras obras do universo da ficção científica e do horror. Essas referências se manifestam de múltiplas formas — seja por meio dos nomes dos personagens, do figurino, penteado e maquiagem, da ambientação cênica, ou ainda pela incorporação de arquétipos clássicos, como o do cientista, do monstro, do alienígena, do herói e da mocinha. Há também alusões a estruturas narrativas e a cenas específicas de alguns desses filmes. No entanto, adentrar minuciosamente em cada uma dessas referências tornaria a análise excessivamente extensa e pouco produtiva para os objetivos centrais deste trabalho.

O que se torna mais relevante, portanto, não é apenas o reconhecimento dessas referências, mas a compreensão de que, ao invocar detalhes periféricos e fragmentos afetivos, o filme não se limita a uma homenagem. Tampouco busca reafirmar narrativas ou arquétipos estabilizados pelas normatividades da legibilidade. Ele se configura como um gesto crítico que reencena e reestabelece memórias fílmicas, desorganizando-as e expondo a instabilidade dos sentidos associados a elas. Nesse processo, *The Rocky Horror Picture Show* opera uma desmontagem lúdica e provocativa dos códigos clássicos de inteligibilidade, celebrando o artifício, o exagero e o "mau gosto" a estratégias de ruptura contra a estética naturalista (consagrada pela transparência da Hollywood Clássica) e as normas representacionais dominantes que compactuam com a discursividade hegemônica. A música de abertura atua como um prenúncio: aquilo que parecia conhecido será recontextualizado, e os sentidos não serão oferecidos como fixos. Desde o início, *The Rocky Horror Picture Show* se propõe a tensionar e opacificar as convenções do ver, do saber e do narrar.

Em dois momentos da música de abertura, a boca pintada de vermelho — que canta sobre um fundo negro — é congelada e dessaturada, transformando-se em preto e branco para dar lugar à exibição dos créditos iniciais. Essa transição visual evidencia duas questões interessantes. Como já apontado, trata-se de uma boca deslocada de qualquer corpo ou contexto, que, aos poucos, se aproxima de forma sensual e sedutora. No entanto, à medida que canta, a performance da boca vai ganhando contornos inquietantes, quase grotescos — e os instantes em que esta boca é congelada evidenciam essa progressão. No primeiro congelamento, os lábios estão fechados, ainda preservando uma aparência sensual. Já no segundo, a boca aparece entreaberta, revelando os dentes de maneira mais agressiva e perturbadora.

Figuras 11 e 12 (direita para esquerda) – Performance da Boca



Fonte: Frames do filme *The Rocky Horror Picture Show*

Não é apenas a contraposição entre a imagem de uma boca feminina e a voz de um sujeito masculino que chama atenção, nem apenas a forma como essa boca narra, de maneira intertextual, a história dos onze filmes citados. É, sobretudo, a própria performance progressiva da boca — seus gestos, expressões e modulações — que vai, aos poucos, revelando nuances opacas e instaurando um desvio significativo em relação à lógica da transparência.

A segunda questão interessante diz respeito à maneira como os créditos iniciais apresentam os atores e seus respectivos personagens. Além de nomear cada personagem, o filme insere entre parênteses suas “funções” narrativas ou arquétipos — como “o herói”, “o cientista” e “o mordomo”. Essa escolha já antecipa o caráter autoconsciente da obra, que se constrói a partir da paródia e da exposição das convenções do cinema de gênero. Muitos desses arquétipos remetem diretamente aos filmes de ficção científica de baixo orçamento — os *B movies* — homenageados e citados na própria música de abertura, tradicionalmente exibidos em sessões duplas nos cinemas.

Figuras 13 e 14 (direita para esquerda) – A Scientist e A Heroine



Fonte: Frames do filme *The Rocky Horror Picture Show*

Figuras 15 e 16 (direita para esquerda) – A Hero / A Handyman



Fonte: Frames do filme *The Rocky Horror Picture Show*

Figuras 17 e 18 (direita para esquerda) – A Domestic / A Groupie



Fonte: Frames do filme *The Rocky Horror Picture Show*

Figuras 19 e 20 (direita para esquerda) – A Rival Scientist / A Creation



Fonte: Frames do filme *The Rocky Horror Picture Show*

Figuras 21 e 22 (direita para esquerda) – Ex Delivery Boy / An Expert



Fonte: Frames do filme *The Rocky Horror Picture Show*

Ao longo do desenrolar do filme, muitos desses arquétipos são deslocados e recontextualizados. Em alguns casos, não correspondem de fato ao personagem ou são insuficientes para resumir sua complexidade. Os personagens frequentemente extrapolam as fronteiras do arquétipo que lhes foi atribuído, desestabilizando a leitura tradicional e abrindo espaço para ambivalências e transgressões.

4.3. Time Warp: Trajetória do Paradigma Transparente à Imersão na Opacidade

Após a música de abertura, *Science Fiction/Double Feature*, o filme se inicia com um close na cruz no topo de uma igreja, ao som da marcha nupcial. A câmera então realiza um zoom out combinado a um tilt descendente, revelando que um casal acaba de sair da cerimônia de casamento. É nesse contexto que somos apresentados ao casal de namorados Brad Majors (Barry Bostwick) — o herói — e Janet Weiss (Susan Sarandon) — a heroína — sendo o nome Janet, possivelmente, uma referência à atriz Janette Scott, presente no filme *O Terror Veio do Espaço* (1962), mencionada na canção de abertura. Brad e Janet são amigos dos recém-casados, e a cerimônia serve de impulso para que Brad decida pedir Janet, que acabara de pegar o buquê, em casamento. O pedido, feito de maneira desajeitada, entre tropeços, desencontros e trovoadas, ocorre diante da igreja — cenário tradicionalmente associado à união e à solenidade — mas é atravessado por elementos inquietantes: ao lado da igreja há um cemitério, e no interior, três figuras estranhas posicionam um caixão no altar, compondo uma atmosfera ambígua entre o romântico e o sinistro. O pedido acontece através da música *Dammit, Janet*, e ao final, os recém-noivos se beijam na frente da cruz

Figuras 23 e 24 (direita para esquerda) – Abertura na Cruz com Zoom Out na Igreja



Fonte: Frames do filme *The Rocky Horror Picture Show*

Figuras 25 e 26 (direita para esquerda) – Ambientação da Música Dammit, Janet



Fonte: Frames do filme *The Rocky Horror Picture Show*

Figuras 27 e 28 (direita para esquerda) – Beijo na Frente da Cruz



Fonte: Frames do filme *The Rocky Horror Picture Show*

Apesar da ambiência da cena — que oscila entre o romântico e o sinistro; o casamento e a morte —, a composição imagética e narrativa reforça, num primeiro momento, a normatividade dos personagens, principalmente com relação ao que podemos entender pela transparência ou mesmo nudez do “destino normal” de uma pessoa/personagem segundo o modelo normativo de gênero e sexualidade, em relação ao qual só “nos” resta a resignação: nascimento, casamento (subentendida a procriação) e morte. Veremos, no entanto, que a narrativa de “*The rock...*” mostra que o destino da sexualidade pode ser diferente. A correlação entre esses dois ritos culturais emblemáticos, casamento e funeral, também é possível, em uma sociedade cujos valores relativos à dinâmica do desejo sexual pregam a monogamia, em termos de uma sentença de morte para o desejo ou mesmo para a própria sexualidade referida à uma suposta natureza então, para os humanos, representadas pelo comportamento sexual “poligâmico” dos animais. O casamento seria uma espécie de “funeral da sexualidade”, justificado pelo puritanismo da procriação.

A sequência se inicia e se encerra com o enquadramento da cruz, culminando no pedido de casamento e no beijo do casal diante da igreja. Esses elementos, aliados à apresentação prévia de Brad e Janet nos créditos iniciais como “o herói” e “a heroína”, os posicionam dentro

de uma estrutura simbólica tradicional, alinhada à heterossexualidade compulsória, à moral cristã e à lógica binária de gênero. Os figurinos também contribuem para essa codificação visual: Brad, de terno, e Janet, com vestido claro, conformam-se aos modelos hegemônicos de masculinidade e feminilidade. Nesse início, o filme ainda opera sob os códigos da narrativa clássica, apresentando protagonistas facilmente legíveis e isentos de ambiguidade.

A canção “Dammit, Janet”, que acompanha essa cena, parece, à primeira vista, reforçar a lógica do casal romântico tradicional, mas seu tom hiperbólico e sua superficialidade expõem a rigidez e a artificialidade desse modelo. As declarações de Brad — marcadas por fórmulas previsíveis e imagens melodramáticas como “*The river was deep but I swam it*”¹⁷ — constroem a figura do homem corajoso e apaixonado, enquanto Janet se limita a respostas entusiasmadas, celebrando o anel de noivado, mais bonito do que o da amiga que acabara de se casar, e o fato de Brad ter conhecido seus pais. O amor, aqui, é representado como um roteiro preestabelecido, composto por etapas padronizadas — *Here’s a ring to prove that I’m no joker*¹⁸ — e símbolos facilmente reconhecíveis (pegar o buquê — anel — conhecer os pais — casar).

A música exagera na repetição dos nomes, nas rimas forçadas — *plan it / can it / Janet* — e nas expressões sentimentais, produzindo um efeito de paródia que exagera a performatividade não apenas dos papéis de gênero mas dos modelos de herói e heroína. Assim, “*Dammit, Janet*” funciona como uma falsa ancoragem na normalidade: encena a conformidade, ao mesmo tempo que, por meio do exagero e do pastiche, introduz fissuras no discurso hegemônico, tornando visíveis as construções que sustentam as identidades de gênero e os códigos da narrativa clássica.

Após a apresentação do casal, bem como das normatividades que os moldam e das fissuras performativas que nelas se insinuam, Brad e Janet decidem visitar o professor responsável por tê-los apresentado, Dr. Everett V. Scott — cujo nome pode também remeter à atriz Janette Scott, mencionada na canção de abertura *Science Fiction/Double Feature* — a fim de anunciar oficialmente seu noivado. Contudo, durante o trajeto, um pneu do carro fura, deixando-os à mercê de uma tempestade no meio da estrada deserta. Brad, então, decide sair do carro e seguir até um castelo que havia avistado alguns metros antes, na esperança de conseguir usar o telefone. Janet o acompanha no trajeto até o castelo.

Durante o percurso até o castelo, Brad e Janet entoam a canção *Over at the Frankenstein Place*, que pode ser compreendida como o derradeiro suspiro de uma construção narrativa ainda

¹⁷ Tradução: O rio era profundo mas eu nadei

¹⁸ Tradução: Aqui está o anel como prova de que minhas intenções são sérias

fortemente ancorada no regime da transparência — ainda que o tom satírico e hiperbólico da *mise-en-scène* já antecipe a iminência de sua desestabilização. A música, nesse contexto, expressa uma tensão fundamental: apesar dos inúmeros indícios que anunciam o caráter potencialmente ameaçador do local — como as trovoadas, a placa advertindo “entre por sua própria conta e risco” e a própria associação simbólica ao mito de Frankenstein — os protagonistas, representantes arquetípicos da moralidade tradicional e da racionalidade normativa, projetam sobre o castelo a expectativa de abrigo e resolução.

A figura da luz, enquanto imagem clássica de guia na escuridão, reiteradamente evocada ao longo da canção — “*There's a light in the darkness of everybody's life*” — opera aqui como expressão da razão iluminista, da clareza epistemológica e da promessa de sentido. Nesse gesto, os personagens aderem a uma lógica representacional, alinhada à transparência, que pressupõe a inteligibilidade do mundo e a possibilidade de encontrar, mesmo em meio à escuridão, uma direção segura. A canção constrói, portanto, a ilusão de que há uma ordem subjacente a ser desvelada, um sentido latente pronto para ser revelado. No entanto, essa mesma luz emana de um espaço profundamente ambíguo: o “castelo de Frankenstein”, símbolo da anomalia, do desvio e da criação monstruosa. Assim, aquilo que se apresenta como guia pode igualmente conduzir à desorientação; a promessa de salvação se mistura à vertigem do desconhecido.

Figuras 29 e 30 (direita para esquerda) – Trovão / Placa de Aviso



Fonte: Frames do filme *The Rocky Horror Picture Show*

Figuras 31 e 32 (direita para esquerda) – Brad e Janet na Chuva / O Castelo de Frankenstein



Fonte: Frames do filme *The Rocky Horror Picture Show*

Essa ambivalência é central: a luz, tradicionalmente associada à segurança e ao saber, torna-se aqui um elemento ambíguo — simultaneamente revelador e enganoso, racional e alucinatório, apaziguador e inquietante. Assim a luz, desviada de seu sentido natural, se apresenta como potencialmente falsa e até mesmo sedutora — um convite ao desconhecido sob a aparência da salvação. A canção é entoada ainda no exterior do castelo, em um momento liminar em que os personagens permanecem ancorados numa lógica narrativa clássica — são os "mocinhos" em apuros, ainda crentes na existência de um porto seguro, de um desfecho harmonioso. Contudo, o espaço que os aguarda, o interior do castelo, é justamente o da ruptura, da transgressão e da instabilidade. Nesse sentido, *Over at the Frankenstein Place* pode ser interpretada como um ponto de inflexão simbólico — o último resquício de um paradigma representacional baseado na transparência e na inteligibilidade, que será progressivamente desfeito com a entrada no castelo e o subsequente mergulho no regime da opacidade.

A transição para o regime da opacidade se concretiza com a entrada de Brad e Janet no interior do castelo, simbolicamente marcada pela canção subsequente, *Time Warp*, que inaugura a ruptura com a lógica narrativa que até então orientava a diegese. É o mordomo Riff Raff (Richard O'Brien) quem recebe os protagonistas e os conduz ao interior do castelo, anunciando que eles chegaram em uma noite especial, marcada por uma celebração cujo propósito não é imediatamente revelado, mas que está ligada à figura enigmática de quem ele se refere apenas como “mestre”.

A música *Time Warp*, conduzida por Riff Raff e por Magenta (Patricia Quinn), apresentada como uma espécie de "doméstica" ou secretária, é acompanhada por um coro de figuras excêntricas presentes nessa “festa”, celebra o que é apresentado enquanto um “salto no tempo”, isto é, a própria ruptura — uma afronta à linearidade cronológica e, com ela, à lógica

causal que sustenta a narrativa clássica. A entrada de Brad e Janet no castelo marca, portanto, a travessia para um outro mundo, regido por códigos próprios, onde tempo, espaço e identidade deixam de obedecer a uma ordem contínua e inteligível. O verso "*The blackness would hit me / And the void would be calling*" inaugura esse mergulho no desconhecido — um chamado sedutor que convoca os sujeitos à rendição diante de um universo alternativo, potencialmente libertador e marcado por um saber sensorial e performático, que escapa às amarras do discurso racional representativo.

Quando Magenta afirma "*It's so dreamy, oh fantasy free me*", a fantasia deixa de ser compreendida como mero escapismo e passa a operar como agente de ruptura e emancipação. Trata-se de uma libertação dos dispositivos normativos de significação, calcados na transparência, na visibilidade e na representação, o que fica evidente na frase seguinte: "*So you can't see me, no, not at all*". Magenta afirma não apenas uma invisibilidade literal, mas uma recusa ativa de ser capturada pelo olhar normativo — uma retirada do campo da legibilidade hegemônica. Nesse gesto, sua opacidade não é déficit, mas potência: ela emerge como sujeito que escapa ao regime da visibilidade disciplinar, afirmando-se na densidade do que não se deixa plenamente ver, nomear ou traduzir.

O trecho "*In another dimension, with / Voyeuristic intention / Well secluded, I see all*" pode, à primeira vista, sugerir uma tensão interna ou aparente contradição. A menção a uma "intenção voyeurista" pode ser lida como uma reafirmação da lógica da visibilidade que sustenta o regime da transparência — ou seja, a perspectiva de um sujeito que observa à distância, em segurança, mantendo o outro como objeto a ser devassado. No entanto, uma leitura alternativa, indica que essa "outra dimensão" evocada por Magenta remete a um espaço de libertação, em que ela própria se coloca à margem do campo normativo da representação. Nesse espaço se dá sua rendição ao artifício, ao delírio e à performatividade — e é justamente essa retirada do campo da legibilidade que lhe possibilita "ver tudo": não como quem domina, mas como quem reconhece os mecanismos de produção do discurso. Assim, ao assumir sua opacidade, Magenta passa a acessar os bastidores da representação — os dispositivos, os artifícios e as estruturas que, no regime da transparência, permanecem invisibilizados sob a aparência de naturalidade.

O trecho "*With a bit of a mind flip / You're into the time slip / And nothing can ever be the same*" marca o caráter irreversível da entrada nessa nova dimensão. O que se inicia com um leve desvio perceptivo — o *mind flip* — rapidamente conduz ao *time slip*, isto é, a um colapso da temporalidade linear e, com ele, à desestabilização das categorias de consciência, identidade e ordem do mundo. Uma vez atravessado esse limiar, não há possibilidade de retorno

ao regime anterior de inteligibilidade, regime que situa noções de espaço, tempo e significações. Aquilo que é visto, sentido ou performado nesse novo campo transforma de forma definitiva a estrutura da percepção e do pensamento.

Trata-se, assim, de um gesto de inflexão radical, com implicações profundas para as noções de sujeito, de narrativa e de imagem, que deixam de operar sob a lógica da transparência e passam a se inscrever num território marcado pela opacidade, pela fragmentação e pela performatividade. Assim, *Time Warp* não apenas introduz uma nova lógica diegética, mas também instaura um campo epistemológico outro, onde a identidade se desfaz da fixidez representacional e se inscreve no terreno do desvio, e do excesso — marcas constitutivas do regime da opacidade em *The Rocky Horror Picture Show*.

Figuras 33 e 34 (direita para esquerda) – Primeiro Contato com Riff-Raff



Fonte: Frames do filme *The Rocky Horror Picture Show*

Figuras 35 e 36 (direita para esquerda) – Brad e Janet Entram no Castelo



Fonte: Frames do filme *The Rocky Horror Picture Show*

Figuras 37 e 38 (direita para esquerda) – Brad e Janet Entram Mais no Castelo



Fonte: Frames do filme *The Rocky Horror Picture Show*

Após a entrada no castelo — espaço que opera como dispositivo de desestabilização da transparência — e da luminosidade — enquanto construção discursiva vinculada à hegemonia e ao regime da visibilidade — inicia-se um processo progressivo de opacização dos protagonistas, Brad e Janet. A presença de ambos nesse ambiente marcado pelo excesso, pela ambiguidade e pela erosão de referenciais normativos instaura um deslocamento subjetivo que tensiona as fronteiras entre identidade, moralidade e representação. Contudo, antes que esse processo de desestabilização se intensifique, o filme introduz uma figura central nessa dinâmica: Dr. Frank-N-Furter¹⁹, cuja aparição catalisa a ruptura com as categorias representacionais tradicionais e explícita, de modo performático, as intenções da própria obra com a opacidade e com a suspensão da antecipação dos sentidos.

4.4. Don't Get Strung Out by the Way I Look: o Cientista, o Monstro e o Vampiro — Frank-N-Furter e a recusa da legibilidade e da Lógica Representacional

À medida que Brad e Janet se aprofundam no interior do castelo, torna-se possível identificar, por meio de uma faixa disposta no salão principal, que o evento em curso trata-se da enigmática “Convenção Anual da Transilvânia”. Diante da atmosfera demasiadamente medonha e excêntrica, o casal expressa o desejo de deixar o local. No entanto, sua tentativa de evasão é abruptamente interrompida pela aparição de Dr. Frank-N-Furter (Tim Curry) — o misterioso “mestre” mencionado anteriormente por Riff Raff. A música que marca sua entrada é *Sweet Transvestite*, por meio da qual o personagem se apresenta como um travesti oriundo do

¹⁹ O nome “Furter” em inglês remete à palavra *further* (mais adiante, mais longe), enquanto sua pronúncia se aproxima fonologicamente de *father* (pai). Segundo a teoria estruturalista do signo, os significados linguísticos são produzidos pelas diferenças discretas entre os significantes — sejam elas sonoras ou visuais —, conforme discutido por Saussure ao analisar pares como *pato* e *tato*. Lacan, ao reler a psicanálise sob essa lógica estrutural, aponta que o inconsciente se manifesta por meio de cadeias significantes, compostas por jogos de semelhança e diferença que produzem sentidos. Nesse contexto, o nome “Frank-N-Furter” pode ser lido como um trocadilho que evoca a ideia de um “pai outro”, um mestre-criador desviante, que encarna saberes alternativos — especialmente no que tange à sexualidade —, deslocando-se das normatividades hegemônicas.

planeta “Transsexual” da galáxia “Transilvânia” — *a sweet transvestite from Transsexual, Transylvania*.

Nesse gesto performativo, Frank-N-Furter não apenas afirma uma identidade de gênero dissidente, como também evoca uma procedência enigmática e inclassificável. “Transsexual Transilvânia” configura-se como um território fictício, alheio a qualquer cartografia reconhecível, jamais visualizado ao longo do filme, o que atribui à sua origem uma opacidade intencional. Tal indeterminação quanto à sua proveniência e constituição subjetiva acentua o desalinhamento entre o personagem e as normatividades sociais e narrativas, instaurando, desde sua aparição, uma lógica que marcada pelo excesso, pelo deslocamento e pela ambiguidade de seu corpo e de sua persona.

A escolha do nome “Transilvânia” não é arbitrária: remete diretamente ao imaginário gótico construído em torno da obra *Drácula*, de Bram Stoker, onde a região é concebida como o habitat do vampiro — figura liminar, noturna, possivelmente sedutora e transgressora da ordem burguesa e moral. Em *The Rocky Horror Picture Show*, contudo, essa referência é ressignificada: a Transilvânia deixa de ser um espaço terrestre e ancestral para tornar-se um planeta alienígena e “transexual”, contrapondo-se frontalmente à normatividade cisgênero da Terra.

Para além de sua origem enigmática como travesti oriundo da Transsexual Transilvânia, a caracterização física de Frank-N-Furter — composta por figurino, cabelo e maquiagem — ainda que mobilize conceitos estéticos reconhecíveis, opera por meio de uma justaposição dissonante que inviabiliza qualquer leitura unívoca. O resultado é uma visualidade construída para frustrar expectativas de legibilidade, instaurando uma imagem indecifrável, que resiste à normatividade perceptiva e simbólica. O primeiro indício visual da presença de Frank-N-Furter é marcado pela aparição de seus sapatos: um par de saltos altos revestidos por tecido cintilante, ornado com glitter e pedrarias — elementos que, desde o início, anunciam a estética do excesso.

Esse fragmento do corpo, revelado antes da figura completa, atua como prenúncio tanto da performance quanto da subversão que estão por vir. A expectativa é intensificada pela pulsação crescente da música que se anuncia, culminando na aparição integral do personagem. Seu visual exuberante e desestabilizador provoca uma reação imediata em Janet, que, atônita diante da cena, grita e desmaia — resposta que evidencia o choque entre a normatividade representada pelo casal e a alteridade radical encarnada por Frank-N-Furter.

Figuras 39 e 40 (direita para esquerda) – Primeira Imagem de Frank-N-Furter / Reação de Janet



Fonte: Frames do filme *The Rocky Horror Picture Show*

Figuras 41 e 42 (direita para esquerda) – Revelação de Frank-N-Further / Desmaio de Janet



Fonte: Frames do filme *The Rocky Horror Picture Show*

A construção da figura de Frank-N-Furter se dá de forma gradativa, revelando camadas sucessivas que, longe de esclarecerem sua natureza, apenas intensificam sua opacidade. Sua entrada em cena é marcada pelo uso de uma capa preta de gola alta, que oculta o pescoço e imprime uma silhueta austera e enigmática. Combinado à maquiagem pálida, tal visual evoca de imediato uma iconografia vampiresca, remanescente das representações clássicas do vampiro na cultura gótica. O personagem caminha com altivez entre os transilvanos e, ao subir em seu altar, realiza um gesto performático e teatral: remove a capa, revelando um traje inesperado dentro do imaginário vampírico tradicional — um espartilho justo e brilhante, com glitter, meias arrastão, um colar de pérolas. Acessórios dentro de uma composição que assume conotação sexualizada. Essa estratégia visual parece operar por meio da produção de uma expectativa — ancorada na figura do vampiro clássico — para, em seguida, desestabilizá-la. O que se impõe, portanto, é uma imagem que se constrói pela sobreposição de representações dissonantes,

instaurando uma estética possivelmente transgressora que desafia categorizações fixas e corrompe os códigos de reconhecimento associados à monstrosidade, ao gênero e ao desejo.

Figuras 43 e 44 (direita para esquerda) – Entrada de Frank-N-Furter



Fonte: Frames do filme *The Rocky Horror Picture Show*

Figuras 45 e 46 (direita para esquerda) – Retirada Performática da Capa



Fonte: Frames do filme *The Rocky Horror Picture Show*

Na música *Sweet Transvestite*, Dr. Frank N. Furter revela estar engajado na criação de um homem idealizado, loiro e bronzeado — *I've been making a man / With blond hair and a tan*. Embora sua visualidade remete, como já discutido, à iconografia vampiresca, a figura de Frank-N-Furter também incorpora traços arquetípicos do cientista, particularmente do Dr. Victor Frankenstein — associação que não se estabelece apenas pelo fato de ser um cientista que fabrica artificialmente um “homem”, mas é também sugerida pela própria escolha do nome “Frank”, que alude diretamente ao nome Frankenstein, ampliando o campo intertextual que constitui sua persona.

A criação do “homem ideal”, materializada pela figura de Frank-N-Furter, não se inscreve no domínio da racionalidade instrumental, mas no campo do desejo, da pulsão e da erotização. Por um lado, trata-se de uma paródia do mito clássico do cientista — representado por Victor Frankenstein — que converte a busca pelo “conhecimento” em um projeto voltado

ao “prazer”. Por outro, o personagem parece problematizar a própria performatividade do cientista e do médico, tradicionalmente legitimados por uma discursividade hegemônica alicerçada na racionalidade transparente e na aliança com a “verdade”. Em uma estrutura epistêmica que privilegia o saber técnico, fundado no método e na evidência, essas figuras ocupam posições de autoridade justamente por deterem certo monopólio privilegiado da produção dos conhecimentos validados institucionalmente enquanto discursos. Frank-N-Furter, contudo, tensiona essa lógica ao expor que tais agentes, embora comumente associados às noções de neutralidade e objetividade, também podem ser movidos por desejos, fantasias e erotismos indissociáveis do próprio exercício do poder que ocupam.

Essa reconfiguração do cientista como sujeito desejante — atravessado por pulsões e erotismo que, embora ligados à sexualidade, também se articulam a uma erótica do poder que detém — se desdobra, na figura de Frank-N-Furter, em uma configuração ainda mais complexa: a do monstro. Frank-N-Furter não apenas parodia a autoridade científica, mas encarna a própria contradição fundante da monstruosidade ao reunir, em si, os papéis de médico e de criatura, de criador e de desvio. Ao apontarmos seu caráter monstruoso, não nos referimos à sua caracterização vampiresca como elemento constitutivo dessa monstruosidade. Essa visualidade é apenas um dos muitos códigos representativos que compõem sua imagem ambígua e transgressora. Para aprofundar tal dimensão, faz-se necessário mobilizar as reflexões de Michel Foucault sobre o monstro como figura que transgride simultaneamente a ordem natural e a normativa, operando como um marcador simbólico dos limites da inteligibilidade.

[...] o que define o monstro é o fato de que ele constitui, em sua existência mesma e em sua forma, não apenas uma violação das leis da sociedade, mas uma violação das leis da natureza. Ele é, num registro duplo, infração às leis em sua existência mesma. [...] Digamos que o monstro é o que combina o impossível com o proibido. [...] O monstro é, paradoxalmente — apesar da posição-limite que ocupa, embora seja ao mesmo tempo o impossível e o proibido —, um princípio de inteligibilidade. No entanto esse princípio de inteligibilidade é propriamente tautológico, pois é precisamente uma propriedade do monstro afirmar-se como monstro, explicar em si mesmo todos os desvios que podem derivar dele, mas ser em si mesmo ininteligível. (FOUCAULT, 2001, p.43-44).

O monstro, conforme delineado por Michel Foucault (2001), é aquele que transgride simultaneamente as leis da natureza e as da sociedade, configurando-se como uma figura-limite que escapa aos binarismos fundadores da normatividade — como masculino/feminino, humano/não humano, heterossexual/homossexual, vivo/morto. Trata-se, portanto, de uma entidade que ameaça a estabilidade das categorias estabelecidas, tornando visível o caráter

histórico e arbitrário das classificações sociais e biológicas. Em *Psicose* (*Psycho*, 1961), por exemplo, Norman Bates encarna essa lógica da monstruosidade ao dissolver a dualidade filho-mãe em um corpo só, colapsando identidades e funções normativas. Já Frank-N-Furter, em *The Rocky Horror Picture Show*, radicaliza esse movimento ao condensar, em sua figura, múltiplas transgressões: ele rompe com normas de gênero, de desejo, de sexualidade, de ciência e até de espécie, ao se apresentar como um alienígena. Sua existência é composta por sobreposições contraditórias que desafiam qualquer tentativa de fixação identitária ou ontológica — é, por excelência, uma encarnação da anomalia.

Outro aspecto fundamental na construção da monstruosidade, segundo Foucault (2001), diz respeito ao seu estatuto enquanto princípio de inteligibilidade. O monstro é convocado pelos discursos normativos para explicar o desvio — aquilo que excede, que não se conforma — mas sua explicação repousa sobre uma lógica tautológica: ele é desviado porque é monstro, e é monstro porque é desviado. Sua inteligibilidade reside justamente em sua ininteligibilidade constitutiva. Nesse sentido, o monstro funciona como um paradoxo epistemológico: ele permite que os regimes de saber definam os contornos do aceitável ao mesmo tempo em que resiste à transparência e à captura pelas estruturas classificatórias do saber. Frank-N-Furter, nesse contexto, não apenas corporifica essa opacidade radical, como a transforma em performance, desestabilizando os regimes de visibilidade e controle que procuram classificar, normatizar e domesticar os corpos e os sujeitos.

Ao enunciar “*Don’t get strung out / By the way I look*” na música *Sweet Transvestite*, Frank-N-Furter revela uma nítida autoconsciência das contradições que compõem sua figura. A frase — que pode ser compreendida como “não se deixe perturbar pela minha aparência” — funciona como uma advertência ao olhar normativo, já indicando que aquilo que se vê não deve ser imediatamente interpretado segundo os códigos estabilizadores da representação. Antecipando o estranhamento que seu corpo suscita, Frank reconhece que sua presença — marcada por signos considerados incongruentes dentro das categorias hegemônicas de gênero, sexualidade e identidade — escapará à inteligibilidade normativa. No entanto, mais do que temer essa leitura falha, ele a reivindica: seu gesto é o de quem recusa ser plenamente decifrado. Trata-se, assim, de uma performance que afirma o direito à opacidade, frustrando os mecanismos de legibilidade totalizante e deslocando o poder da interpretação para a provocação do indizível. Frank-N-Furter não apenas se apresenta como ilegível: ele escolhe permanecer assim.

Em outro momento de sua canção de apresentação, Frank-N-Furter lança, com evidente ironia, a provocação: “*Or if you want something visual / That’s not too abysmal / We can take*

in an old Steve Reeves movie”. Ao evocar os filmes protagonizados por Steve Reeves — notório por interpretar heróis hipermusculosos em produções de forte apelo visual — Frank oferece, de forma caricatural, a promessa de um espetáculo visual “não abismal”, isto é, confortável e domesticado aos olhos normativos. A frase funciona, portanto, como uma crítica sutil ao gosto heteronormativo e à visualidade hegemônica que naturaliza determinados corpos e estéticas como desejáveis e outros como abjetos. Nesse gesto, Frank antecipa e ironiza as expectativas do espectador, como quem diz: “se é conforto visual que procuram, aqui está uma sugestão — mas não será isso que terão comigo”. Seu corpo, sua performance e sua presença transgridem justamente esse pacto de legibilidade e prazer visual estabilizado, instaurando uma visualidade dissonante, erotizada e excessiva que confronta as estruturas normativas do ver.

Ainda em diálogo com a quebra da lógica representacional que busca visualizar e decifrar camadas de sentido em tudo o que se apresenta, Frank-N-Furter executa uma provocação metalinguística ao afirmar: *“I see you shiver with antici...”* — interrompendo a palavra antes de concluí-la e instaurando uma pausa dramática que mantém Brad e Janet (e o espectador) em estado de expectativa e suspensão interpretativa, para só então concluir: *“...pation”*. O gesto evidencia não apenas o domínio performático e autoconsciente de Frank-N-Furter sobre a cena, mas também revela uma estratégia do próprio filme, que se coloca como um dispositivo que manipula e frustra, deliberadamente, os impulsos de antecipação e decodificação do sentido. Trata-se, como já vínhamos discutindo, de um jogo com a expectativa da legibilidade imediata, em que a significação é retardada, exposta como construção e, portanto, desestabilizada em sua pretensa transparência.

Figuras 47 – Frank na pausa da palavra “Antici....pation”



Fonte: Frames do filme *The Rocky Horror Picture Show*

Figuras 48 e 49 (direita para esquerda) – Reação de Janet / Reação de Brad



Fonte: Frames do filme *The Rocky Horror Picture Show*

4.5. So, Come Up to the Lab: A Subjetividade Fabricada

Para além de funcionar como música de apresentação de Frank N. Furter e de reafirmação — tanto do personagem quanto do próprio filme, em um gesto metalinguístico — da recusa à lógica representacional que antecipa a significação e atribui legibilidade ao mundo, *Sweet Transvestite* também se constitui como uma armadilha para Brad e Janet. A aparente hospitalidade expressa no convite — *"So why don't you stay for the night?"* — sugere uma solução provisória para o contratempo do pneu furado, mas opera, na verdade, essa oferta, sob a máscara da generosidade, configura uma forma sutil de coerção, que conduz Brad e Janet a adentrarem mais profundamente no castelo — um espaço radicalmente dissociado da lógica normativa que os rege. Ao aceitar esse convite, os personagens são progressivamente deslocados de seus referenciais morais e narrativos hegemônicos, que serão, ao longo da trama, tensionados e eventualmente implodidos.

Ao final da canção, Brad e Janet são convidados a seguir para o laboratório — *So, come up to the lab, and see what's on the slab*. Antes disso, porém, em um gesto que à primeira vista parece arbitrário, Riff Raff e Magenta retiram as roupas de Brad e Janet, sem qualquer aviso ou pedido de consentimento. Esse ato, embora à primeira vista pareça casual, carrega um forte valor simbólico: ao despirem os personagens, não apenas os expõem à vulnerabilidade, como também os desapropriam de importantes mecanismos de construção simbólica — instrumentos de representação e de legibilidade. Esse gesto de desnudamento dos protagonistas marca o início de um processo de desestabilização identitária que se intensificará a partir daquele momento.

Figuras 50 e 51 (direita para esquerda) – Retirada das Roupas



Fonte: Frames do filme *The Rocky Horror Picture Show*

Figuras 52 e 53 (direita para esquerda) – Retirada das Roupas / Entrada no Laboratório



Fonte: Frames do filme *The Rocky Horror Picture Show*

Já no interior do laboratório, antes de apresentar sua mais recente criação, Dr. Frank N. Furter profere um breve discurso em que afirma ter descoberto a essência da vida — um conhecimento que, segundo ele, permanecerá guardado em segredo. A partir dessa revelação enigmática, ele introduz Rocky: um homem loiro, de corpo esculpido e musculoso, cuja existência só se torna possível graças a essa descoberta. Rocky não apenas materializa temas já presentes no enredo, como também introduz, simultaneamente, novas camadas de complexidade à trama, as quais são explicitadas na música que Frank N. Furter canta após apresentar Rocky, enquanto sua criação, ao mundo: *I Can Make You a Man*.

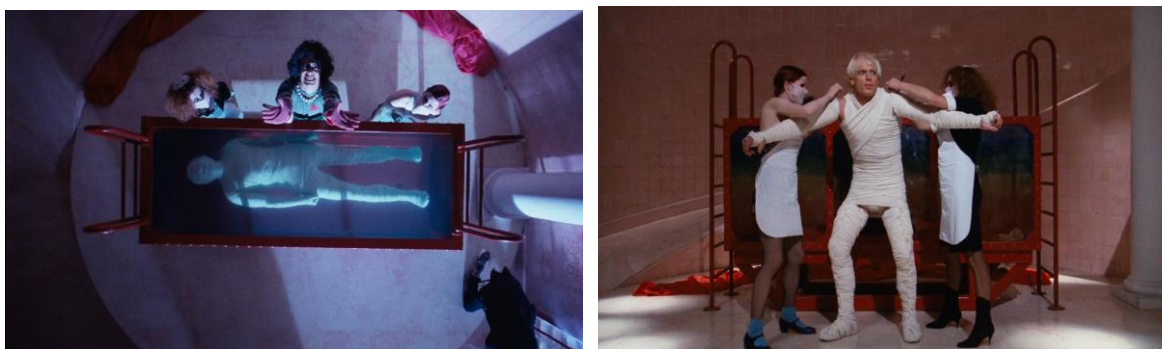
Em um primeiro momento, Rocky pode ser compreendido como a corporificação do ideal de masculinidade tradicional: forte, viril e fisicamente imponente. No entanto, a constituição da masculinidade não se restringe à conformação corporal. Nesse sentido, Frank afirma que Rocky será submetido a uma rotina específica: alimentará-se com comidas nutritivas e ricas em proteína, engolirá ovos crus, realizará flexões e exercícios típicos do Levantamento de Peso Olímpico (LPO), como *snatch*, *clean* e *jerk* — *He'll eat nutritious high protein and*

swallow raw eggs / Try to build up his shoulders, his chest, arm, and legs / He'll do press-ups and chin-ups / Do the snatch, clean and jerk. Em seguida, Frank declara que, em apenas sete dias, fará de Rocky um homem — *in just seven days, oh baby, I can make you a man!* Todos esses protocolos performativos aos quais Rocky será submetido integram o plano de Frank para construir um “homem”.

A figura de Rocky evidencia a masculinidade como um projeto discursivo artificial, moldável e performativo. A canção, nesse contexto, funciona como uma crítica satírica ao culto do corpo e às exigências de disciplinamento impostas pela masculinidade normativa. Frank subverte esse processo ao reduzi-lo a um gesto de fabricação, desestabilizando a noção de que a virilidade deriva do mérito, do sacrifício ou de uma suposta essência natural, e revelando-a como uma construção arbitrária, suscetível à manipulação e à encenação.

Também é importante destacar que, ao entoar a música *I Can Make You a Man* e afirmar que pode criar um homem em apenas sete dias, Frank se coloca em posição análoga à de Deus. Essa equiparação não se dá apenas pela condição de criador, mas também pela citação direta de uma narrativa bíblica e pela autoproclamação como detentor de um saber originário e inacessível — conhecimento que ele deliberadamente mantém em segredo. Com isso, Frank configura-se como uma figura de um deus auto-paródico, profano e transgressor, cuja criação não visa à ordem ou à redenção, mas à celebração do desejo. Essa dimensão se intensifica quando, após apresentar Rocky ao mundo, Frank o leva diretamente para a cama, ao som da marcha nupcial — gesto que subverte tanto o modelo tradicional de casamento quanto a própria lógica divina da criação. Ele não apenas gera a vida, mas consome com ela um pacto erótico, desestabilizando os pilares simbólicos da heterossexualidade compulsória e da moralidade cristã.

Figuras 54 e 55 (direita para esquerda) – Nascimento de Rocky



Fonte: Frames do filme *The Rocky Horror Picture Show*

Figuras 56 e 57 (direita para esquerda) – Rocky Recebe Utensílios de Ginástica



Fonte: Frames do filme *The Rocky Horror Picture Show*

Figuras 58 e 59 (direita para esquerda) – Rocky e Frank Vão Para o Quarto



Fonte: Frames do filme *The Rocky Horror Picture Show*

Após retirar-se com Rocky para a intimidade de uma cama isolada do restante do laboratório apenas por uma cortina — como se a consumação do ato sexual entre ambos fizesse parte de um experimento cientificamente legitimado ou de uma etapa prevista — Frank delega a Magenta e Riff Raff a tarefa de conduzir Brad e Janet a aposentos separados. Esse deslocamento espacial, à primeira vista, pode parecer mais um elemento arbitrário dentro de um ambiente descompromissado em seguir qualquer lógica convencional. No entanto, tal gesto consiste em uma estratégia de desarticulação da unidade do casal, assim como se estabelece enquanto parte do processo de opacização dos protagonistas. Após a consumação do ato sexual com Rocky, Frank tenta, em uma atitude que parodia a vampiresca, seduzir Janet, dirigindo-se ao seu quarto enquanto simula a voz e a silhueta de Brad. Na penumbra do ambiente, a ilusão se sustenta momentaneamente, e Janet, acreditando tratar-se de seu noivo, cede à sedução. Posteriormente, já entrelaçada com Frank ela percebe a farsa e o seguinte diálogo se estabelece:

JANET: Oh oh you beast, you monster. What have you done with Brad?
 FRANK: Eh well nothing. Why? Do you think I should?
 (THE ROCKY HORROR PICTURE SHOW, 1975, trecho do diálogo)

Tal diálogo se estabelece deliberadamente exagerado, performático e quase caricatural — recurso que opera justamente no sentido de desnaturalizar os discursos afetivos normativos. Em certo nível, é possível compreender que, dentro da lógica normativa que estrutura a relação entre Brad e Janet, a pergunta “What have you done with Brad?” carrega camadas que vão além de uma simples preocupação com sua integridade física. Inicialmente, Janet parece pressupor que Brad, enquanto noivo e figura masculina que simboliza a estabilidade do vínculo afetivo, teria representado um obstáculo à investida de Frank — um impedimento moral e simbólico. Ao mesmo tempo, pode-se intuir que, caso Frank de fato tivesse “tirado Brad do caminho”, Janet encontraria uma espécie de justificativa para sua entrega ao desejo: ao não pertencer mais a Brad, a transgressão não configuraria traição, mas sim uma resposta possível diante de uma ausência forçada. Esse gesto revela a maneira como a subjetividade de Janet ainda se ancora na lógica da posse afetiva e da heterossexualidade compulsória, embora já se encontre tensionada por forças que escapam a essa ordem.

A resposta de Frank tensiona e inverte a lógica normativa que sustenta a reação de Janet. Em uma primeira camada interpretativa, é possível perceber que Frank não enxerga Brad como um rival, justamente porque não se orienta pelos códigos afetivos da monogamia normativa, ancorados na posse, no ciúme e na heterossexualidade compulsória. Seu desejo, portanto, escapa à lógica binária da exclusividade e da fidelidade. Em uma segunda camada, mais ambígua e perturbadora, Frank também subverte a suposição implícita de Janet: a de que, caso Brad tivesse sido efetivamente “eliminado”, sua entrega ao desejo seria moralmente atenuada, já que ela não pertenceria mais a ele. Essa lógica, se levada às últimas consequências, revela um paradoxo — a sugestão de que, dentro de sua relação normativa, a morte de Brad seria, para Janet, menos condenável do que o gesto de traí-lo.

A resposta de Frank — “*Why? Do you think I should?*” — devolve a pergunta a Janet, desestabilizando os alicerces simbólicos de sua subjetividade normativa: *você gostaria que eu tivesse feito algo com Brad?* A interrogação expõe, assim, não apenas a artificialidade dos códigos morais que estruturam as relações afetivas, mas também evidencia o conflito interno vivido por Janet entre a normatividade internalizada e a irrupção de um desejo que escapa ao regime do reconhecimento e da legibilidade no campo das representações. Podemos supor que para além da figura de Brad como representante de seu desejo, a intervenção de Frank liberal o

desejo de Janet de uma representação, de uma figura específica — o homem. Emerge uma espécie de indeterminação ou interrogação no horizonte do desejo de Janet.

Por fim, Janet decide se entregar a Frank, com a condição de que ele não revele nada a Brad. A mesma dinâmica se repete, de forma simétrica, com Brad. Após a relação com Janet, Frank dirige-se ao quarto de Brad e encena a mesma farsa, simulando ser sua parceira. Os diálogos se repetem com variações mínimas, e a cena também culmina com a rendição de Brad ao desejo, sob a mesma exigência feita anteriormente por Janet: que o ocorrido permaneça em segredo.

Figuras 60 e 61 (direita para esquerda) – Janet e Frank no Quarto/Brad e Frank no Quarto



Fonte: Frames do filme *The Rocky Horror Picture Show*

Abalada pelos conflitos morais e afetivos desencadeados por sua relação com Frank, Janet percorre o castelo em estado de desorientação emocional. Durante esse deslocamento errante, depara-se com uma televisão no laboratório, que transmite, em tempo real, imagens de Brad e Frank juntos no quarto. A cena reforça sua sensação de instabilidade e deslocamento afetivo, acentuando a percepção de que as estruturas que sustentavam sua identidade — o noivado, a moralidade, o controle — estão em colapso. Nesse mesmo momento, ela reencontra Rocky que, após ter sido deixado sozinho por Frank, fora agredido por Riff Raff e perseguido por cães. Janet o encontra ferido, acuado e vulnerável, tanto fisicamente quanto emocionalmente. Ao se aproximar dele, seu gesto mistura cuidado e malícia, estabelecendo um vínculo afetivo e erótico, contexto no qual emerge a canção “Touch-a, Touch-a, Touch Me”

Esta canção representa um ponto de inflexão na trajetória de Janet, marcando seu despertar libidinal e a transição para uma postura ativa diante do desejo. A personagem reivindica um lugar de agência sexual, rompendo com a posição anteriormente ocupada — a da mulher recatada, vinculada à moralidade tradicional e à passividade, cujo desejo era reprimido

por culpa ou medo: *"I thought there's no use getting into heavy petting / It only leads to trouble and seat wetting."* A letra da música é atravessada por um jogo de linguagem abertamente sexual e sugestiva — *"I'll oil you up and rub you down"* — revelando o deslocamento simbólico de Janet. Ela toma a iniciativa, sexualiza Rocky e inverte a dinâmica normativa da relação heterossexual, em que a ação costuma ser atribuída ao homem e a mulher assume o papel da espera: *"You need a friendly hand and I need action."* Ao contrário das convenções narrativas punitivas, Janet não recua diante do prazer, nem é moralmente penalizada por ele.

Cabe observar que, em muitas narrativas tradicionais, a iniciação sexual feminina mediada por uma figura masculina acaba por reafirmar a lógica patriarcal, na qual a libertação da mulher permanece subordinada ao olhar e à ação do homem. Mesmo quando o desejo feminino é ativado, ele ainda opera dentro de uma estrutura em que a mulher se torna mais "livre" apenas enquanto permanece objeto do desejo masculino. Em *The Rocky Horror Picture Show*, essa dinâmica é tensionada de forma ambígua. Embora seja possível afirmar que a experiência sexual com Rocky funciona como catalisador da transformação de Janet, o próprio Rocky é caracterizado como uma criatura sem agência, infantilizada, silenciada e hipersexualizada. Longe de ser o sujeito ativo da cena, ele se configura como um objeto de projeção do desejo de Janet.

Não é objetivo desta argumentação afirmar ou refutar que o filme rompe efetivamente com a lógica patriarcal, especialmente por não mobilizar teorizações específicas oriundas dos estudos de gênero e sexualidade, como as de Judith Butler, Paul B. Preciado ou as próprias reflexões de Foucault sobre o tema. No entanto, a construção paródica da obra possibilita o surgimento de fissuras críticas nesse modelo. A ambiguidade opera como elemento central: embora a libertação de Janet pareça desencadeada a partir de um corpo masculino, Rocky não assume o papel efetivo de agente transformador. É Janet quem conduz a cena — ela toma a iniciativa, expressa o desejo e nomeia a experiência.

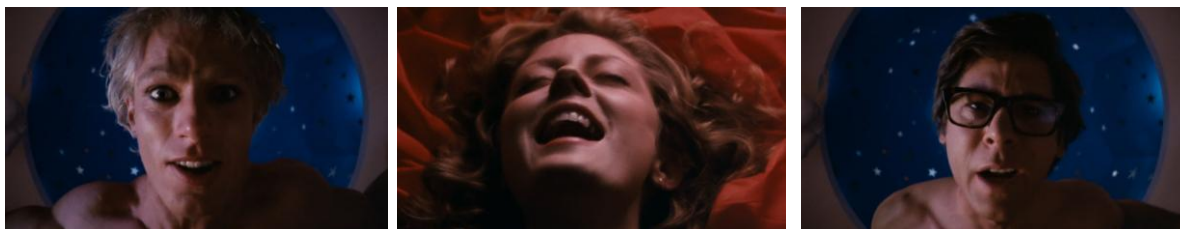
Ao longo da música, ela se refere a Rocky como *"Creature of the Night"*, designação inicialmente atribuída a ele. No entanto, ao final da canção, a cena assume uma dimensão simbólica mais complexa: Janet aparece deitada, e diferentes personagens — Frank, Magenta, Brad e o próprio Rocky — surgem, simbolicamente, sobrepostos a ela, repetindo a mesma expressão. Esse gesto sugere uma transferência do rótulo para a própria Janet, que passa a ocupar simbolicamente o lugar da criatura noturna, marcando sua adesão à lógica transgressora do castelo e consolidando seu deslocamento em relação às normas sexuais e morais hegemônicas.

Figuras 62, 63 e 64 (direita para esquerda) – Janet e Rocky em *Touch-a, Touch-a, Touch Me*



Fonte: Frames do filme *The Rocky Horror Picture Show*

Figuras 65, 66, e 67 (direita para esquerda) – Rocky e Brad em *Touch-a, Touch-a, Touch Me*



Fonte: Frames do filme *The Rocky Horror Picture Show*

Figuras 68, 69 e 70 (direita para esquerda) – Magenta e Columbia em *Touch-a, Touch-a, Touch Me*



Fonte: Frames do filme *The Rocky Horror Picture Show*

Figuras 71, 72 e 73 (direita para esquerda) – Riff-Raff e Frank em *Touch-a, Touch-a, Touch Me*



Fonte: Frames do filme *The Rocky Horror Picture Show*

4.6. Janet! Brad! Rocky! Doctor Scott!: A Performance da Cientificidade

Logo após o fim da música, Brad, Frank e Riff Raff entram no laboratório, onde Frank repreende Riff Raff com um chicote por ter deixado Rocky escapar. Em seguida, uma televisão no ambiente revela a chegada de Dr. Scott ao castelo — o professor que Brad e Janet estavam indo visitar para anunciar seu noivado. A entrada do personagem dá início a uma sequência de revelações que adquirem um tom melodramático novelesco.

A oposição entre Dr. Scott e Frank N. Furter permite pensar um embate que tensiona o paradigma científico moderno. De um lado, está o cientista tradicional, representado por Dr. Scott — humano, vinculado à universidade de Denton, comprometido com a ordem, a moral e a racionalidade cartesiana. Ele ocupa, portanto, o polo normativo da narrativa, o mesmo que abriga os “mocinhos” Brad e Janet, funcionando como extensão simbólica do status quo. Scott representa a ciência convencional, alicerçada na legibilidade, na representação e na transparência — uma ciência que se pretende objetiva, neutra e universal.

Em contraponto, Frank N. Furter encarna uma cientificidade radicalmente dissidente, ou no caso uma não-ciência: alienígena vindo do planeta Transexual, sua prática científica é desvinculada das convenções humanas e da ética normativa. Não se baseia em evidências, previsibilidade e reprodutibilidade, mas sim no desejo, na invenção e na ruptura de limites. Frank recusa a transparência — tanto de seus métodos quanto de sua identidade — e reivindica a opacidade como estratégia de existência. Como discutido anteriormente, sua própria apresentação como personagem já explicita esse posicionamento: ele não busca se fazer legível, tampouco se oferece à decodificação pelas categorias normativas de gênero, sexualidade, moral ou razão. Sua figura subverte as expectativas de representação estável e desestabiliza os regimes de significação que sustentam o ideal moderno de cientificidade.

Mais do que um conflito entre personagens, o que se estabelece entre Frank e Scott é uma tensão entre epistemologias — uma disputa entre uma ciência normativa, fundada na clareza, na objetividade e na ordem, e uma “suposta” ciência que se afirma através da performatividade, do excesso e da dissonância. Ao extremo do exagero, Frank escancara que mesmo a ciência tradicional, que se pretende neutra e racional, também se constitui como performance — porém uma performance validada discursivamente, encenada sob o disfarce da autoridade e da neutralidade. Nesse sentido, a presença de Frank desvela não apenas a possibilidade de outras formas de saber, mas também a teatralidade embutida nos modos hegemônicos de produção de conhecimento.

Scott, por sua vez, está envolvido em uma missão governamental que investiga a presença de objetos voadores não identificados (OVNIs). A partir dessa informação, Frank

passa a suspeitar que Brad e Janet tenham sido enviados ao castelo como espiões a mando de Dr. Scott — o que não corresponde à verdade. Tentando desfazer a tensão, Dr. Scott afirma que a presença de Brad ali é uma coincidência e explica que foi ao castelo apenas em busca de seu sobrinho, Eddie. Essa revelação desconcerta Frank, que não sabia do parentesco entre os dois. No entanto, antes que o confronto entre os dois cientistas avance, um barulho vindo do recipiente onde Rocky foi criado chama a atenção de todos. Quando olham, descobrem Janet nua ao lado de Rocky. Essa cena provoca diferentes reações nos presentes: Brad, chocado, vê sua noiva com outro homem; Frank se enfurece por ver alguém “usando” sua criação sem permissão; e Dr. Scott se depara com o constrangimento de encontrar sua ex-aluna em uma situação comprometida. A sequência, construída em tom cômico e exagerado segue com diálogos e troca de olhares repetitivos

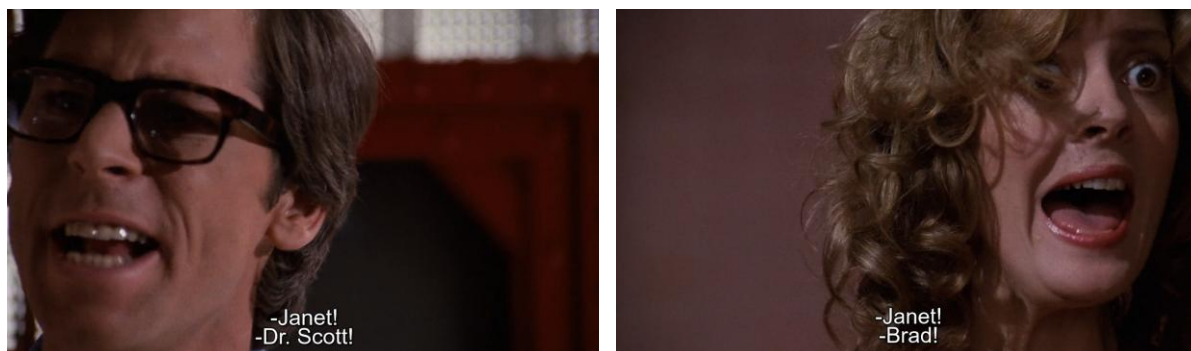
BRAD: Janet!
 JANET: Doctor Scott!
 BRAD: Janet!
 JANET: Brad!
 FRANK: Rocky!
 DR. SCOTT: Janet!
 JANET: Doctor Scott!
 BRAD: Janet!
 JANET: Brad!
 FRANK: Rocky!
 DR. SCOTT: Janet!
 JANET: Doctor Scott!
 BRAD: Janet!
 JANET: Brad!
 (THE ROCKY HORROR PICTURE SHOW, 1975, trecho do diálogo)

Figuras 74 e 75 (direita para esquerda) – Dr. Scott e Janet



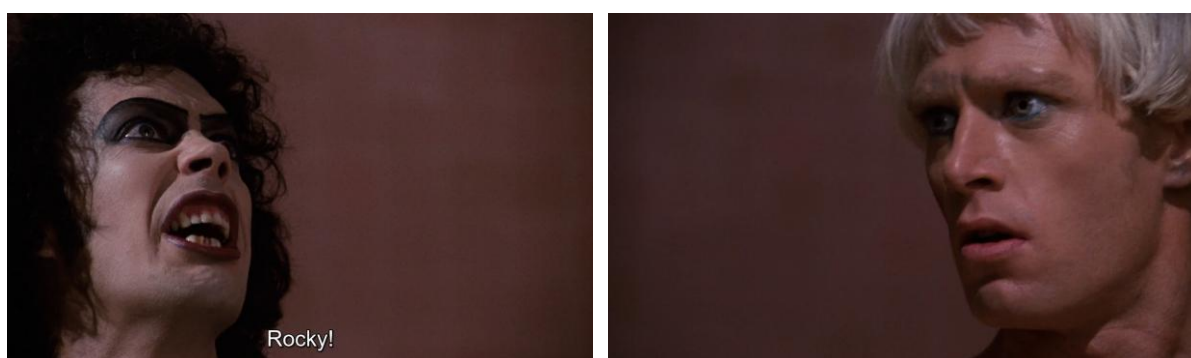
Fonte: Frames do filme *The Rocky Horror Picture Show*

Figuras 76 e 77 (direita para esquerda) – Brad e Janet



Fonte: Frames do filme *The Rocky Horror Picture Show*

Figuras 78 e 79 (direita para esquerda) – Frank e Rocky



Fonte: Frames do filme *The Rocky Horror Picture Show*

Após esses acontecimentos, os personagens se reúnem para um jantar no qual um novo dado perturbador vem à tona: Frank N. Furter utilizou metade do cérebro de Eddie para criar Rocky. A descoberta é apresentada de forma teatral e macabra. Em um gesto dramático, Frank puxa a toalha da mesa, expondo que o jantar havia sido servido sobre um caixão — o corpo mutilado de Eddie jazia ali o tempo todo.

Figuras 80 e 81 (direita para esquerda) – Jantar



Fonte: Frames do filme *The Rocky Horror Picture Show*

Figuras 82 – O Corpo de Eddie



Fonte: Frames do filme *The Rocky Horror Picture Show*

O tumulto gerado por essa descoberta conduz todos ao laboratório, onde Frank interrompe abruptamente os conflitos ao transformar os personagens humanos, juntamente com Rocky, em estátuas de gesso. Com esse gesto, ele restaura a “ordem” no ambiente — uma ordem moldada segundo seus próprios parâmetros — e se posiciona de maneira explícita como figura de autoridade e controle. Em seguida, Frank convoca Riff Raff e Magenta, anunciando que já estavam prontos para o *floor show*²⁰. Essa indicação, que prepara a transição para a cena seguinte, sugere que, desde o início, Frank vinha conduzindo Brad, Janet, Rocky — e o próprio público — em direção a esse momento performático, como se tudo fizesse parte de seus planos e de sua missão na terra.

4.7. Whatever happened to Fay Wray: A decadência de Frank N. Furter e a Ótica Rosa

O espetáculo tem início com a abertura das cortinas de um teatro, revelando no palco as figuras de Columbia, Brad, Janet e Rocky, agora transformadas em estátuas. Apesar da imobilidade, seus corpos exibem trajes burlescos semelhantes aos de Frank N. Furter — espartilhos cintilantes, meias arrastão, luvas brilhantes, saltos altos e plumas volumosas — sinalizando a incorporação visual do universo transgressor que os envolve. Progressivamente, Frank lhes devolve a forma humana em um gesto performático que inaugura a sequência musical *Rose Tints My World*. Através dela, cada personagem assume a palavra e revela, em tom confessional, os efeitos subjetivos provocados pelo contato com Frank. Trata-se de uma

²⁰ Frequentemente associado a clubes de jantar e casas noturnas, o *floor show* é uma forma de espetáculo ao vivo realizada em palcos de restaurantes, cassinos, clubes e outros espaços de entretenimento. Trata-se de uma apresentação que pode ser de música, dança, comédia, ilusionismo e até performances burlescas ou pode englobar algumas destas performances.

espécie de confissão coletiva que sintetiza o processo de transformação identitária vivido pelos protagonistas, agora atravessados por desejos antes reprimidos e por uma nova percepção de si e do mundo. Observa-se que todos passaram por uma espécie de "colapso do eu normativo" sendo compelidos a lidar com as consequências dessa vivência transgressora - marcada ora pelo prazer, ora pela confusão ou dor e perplexidade.

A frase "*Rose tints my world / Keeps me safe from my trouble and pain*", repetida por Columbia e Rocky — os primeiros a expressarem seus relatos no *floor show* — sugere uma associação simbólica entre a cor rosa e uma forma de alívio, escapismo ou entorpecimento. Columbia aprofunda esse sentido ao afirmar: "*Now the only thing that gives me hope is my love of certain dope*", aproximando o "rosa" de uma substância psicoativa que a protege da dor. No entanto, mais do que uma droga literal, a "rosa" pode ser compreendida como uma coloração metafórica — uma lente que reconfigura a percepção da realidade. Nesse sentido, essa "lente rosa" atua como figura ambígua de transformação subjetiva: embora conduza os personagens ao colapso de suas identidades normativas, também lhes oferece um tipo de consolo — a liberdade de enxergar criticamente as estruturas que moldavam seus corpos e comportamentos segundo parâmetros de inteligibilidade hegemônicos.

Brad é o terceiro personagem a apresentar seu relato no *floor show*, e sua fala inicia com a expressão "*It's beyond me*", indicando que a experiência vivida escapa à sua compreensão racional. Essa afirmação sugere um desconcerto diante daquilo que não se mostra transparente ou legível segundo os códigos normativos que o formaram. Em seguida, ele recorre a uma fala infantilizada — "*Help me, Mommy / I'll be good, you'll see*" — que denota a busca por uma figura familiar e acolhedora, como tentativa de se refugiar em um modelo conhecido de estabilidade e obediência. Ainda que a nova percepção, rosa, pareça onírica e carregada de potencial libertador, o impulso inicial de Brad é rejeitá-la: "*Take this dream away!*", clama ele, temeroso diante da desestabilização subjetiva que essa nova visão implica.

No entanto, esse apelo regressivo e defensivo é rapidamente atravessado por um impulso contraditório: a excitação provocada pela experiência. A sequência "*What's this? Let's see / I feel sexy / What's come over me? / Here it comes again!*" revela um movimento ambíguo entre descoberta e desconcerto. Brad não compreende plenamente o que está sentindo, e a opacidade dessa nova lente — a "lente rosa" que se impõe sobre o mundo — o desorienta. Ainda assim, ele é afetado por ela. Seu corpo reage com desejo, mesmo diante do medo. O trecho, portanto, evidencia um conflito entre a segurança de uma identidade normativa e o fascínio perturbador pela liberdade que emerge com a desconstrução desses referenciais. Essa tensão expõe o desconforto que acompanha a libertação dos moldes tradicionais de

subjetivação, ao mesmo tempo em que sugere a potência transformadora de se deixar afetar pelo desconhecido.

Por fim, é Janet quem encerra o floor show, expressando desde o início uma sensação de libertação e renovação. Sua fala indica que os tempos difíceis ficaram para trás, como se tivesse atravessado um processo simbólico de purgação ou ressignificação subjetiva. Ao afirmar “Reality is here”, Janet sugere uma reavaliação daquilo que, até então, era tomado como realidade. A “realidade” anterior — moldada por normas de transparência, legibilidade e coerência identitária — revela-se, retrospectivamente, como uma ilusão. O acesso a essa “nova realidade”, que não a ilude, se dá por meio de uma transformação no olhar: a lente rosa, que permeia o universo estético e simbólico da cena, opera como dispositivo metafórico que reconfigura sua percepção do mundo e de si mesma.

Janet não apenas reconhece essa nova perspectiva como legítima, como também se distancia da lógica normativa que regia sua subjetividade anterior. Ao declarar “*The game has been disbanded / My mind has been expanded*”, ela indica o colapso de um jogo significações representativas ligadas a normatividade que outrora organizava sua existência. Sua mente “expandida” remete a um estado de abertura diante da instabilidade, da fluidez e da potência das experiências desviantes. Nesse contexto, as construções de sentido ligadas à inteligibilidade normativa tornam-se visíveis como dispositivos de controle, agora superados.

A celebração da figura de Frank-N-Furter, expressa na frase “*It’s a gas that Frankie’s landed*”, reforça esse gesto de ruptura e reverência. Frank deixa de ser percebido apenas como um agente de transgressão e passa a ocupar uma posição quase messiânica, como figura que desestabiliza as estruturas normativas e revela a possibilidade de novos modos de existência. Sua “luxúria sincera” é lida como potência criadora — ética e estética — que transforma os corpos, os desejos e as subjetividades à sua volta. Assim, o discurso de Janet consagra a experiência de libertação.

Figuras 83 – *Floor Show*



Fonte: Frames do filme *The Rocky Horror Picture Show*

Figuras 84 e 85 (direita para esquerda) – Columbia / Rocky no *Floor Show*



Fonte: Frames do filme *The Rocky Horror Picture Show*

Figuras 86 e 87 (direita para esquerda) – Brad / Janet no *Floor Show*



Fonte: Frames do filme *The Rocky Horror Picture Show*

Após a performance dos quatro personagens, uma cortina se abre ao fundo, revelando um cenário onde a icônica antena da RKO ocupa o centro da composição cênica. Logo abaixo dela, também centralizado, encontra-se Frank-N-Furter. Neste momento, é sua vez de assumir o floor show, iniciando sua performance com a frase: “Whatever happened to Fay Wray?”. À primeira vista, essa pergunta pode parecer aleatória, despretensiosa ou mesmo ingênua. No entanto, ela é profundamente sintomática da posição que Frank ocupa na narrativa e de sua trajetória.

A referência à atriz Fay Wray — ícone do cinema clássico hollywoodiano, notadamente por seu papel em *King Kong* (1933) — não se configura como uma evocação meramente nostálgica, mas opera como dispositivo simbólico central na construção da performance de Frank-N-Furter. Ao evocar sua imagem, Frank aciona uma memória cinematográfica marcada por ideais de feminilidade frágil, fetichizada e domesticada, típicos do imaginário hollywoodiano da era de ouro. No entanto, seu desejo não é o de possuir esse corpo idealizado, mas o de identificá-lo como modelo performativo: “‘Cause I wanted to be dressed just the

same”. Ele quer ocupar o lugar dela. Esse deslocamento do olhar objetificante para uma forma de identificação estética e afetiva representa uma torção crítica das normas de gênero e desejo.

Este gesto, contudo, não é isolado: ele se inscreve numa lógica recorrente da constituição de Frank N. Furter, marcada pela apropriação de fragmentos de outras figuras — do vampiro, do monstro, do cientista — agora expandida à figura da “diva hollywoodiana”. A trajetória de Fay Wray, que ascendeu ao estrelato com *King Kong* mas foi posteriormente relegada ao esquecimento pelas engrenagens da própria indústria que a consagrou, ecoa simbolicamente o arco narrativo de Frank. Assim como a atriz, Frank vivencia uma ascensão meteórica: cria Rocky, é ovacionado, e é até mesmo celebrado como figura extraordinária (“It’s a gas that Frankie’s landed”). No entanto, a mesma lógica espetacular que o eleva, fundada na teatralidade e no artifício, é também a que precipita sua derrocada.

É nesse contexto que a presença da antena da RKO, ao fundo da cena do *floor show*, adquire um valor simbólico e metalinguístico. A RKO Pictures, um dos cinco grandes estúdios do *Studio System*, representa o auge e o declínio da era de ouro de Hollywood. Com uma produção marcada tanto por clássicos como *Citizen Kane* (1941), *Bringing Up Baby* (1938) e *Notorious* (1946), quanto por filmes de baixo orçamento voltados ao horror — gênero com o qual *The Rocky Horror Picture Show* dialoga de forma crítica e paródica — o estúdio sintetiza um modelo industrial normativo que moldou a produção cultural em larga escala. A decadência da RKO, que perdeu força a partir da década de 1950, opera, portanto, como metáfora do próprio destino de Frank-N-Furter.

A sobreposição entre a figura de Frank e a antena da RKO na composição cênica não apenas inscreve *The Rocky Horror Picture Show* em uma tradição cinematográfica que ele, simultaneamente, evoca e subverte, mas também explicita a aspiração do personagem ao glamour e ao prestígio. Sua performatividade — marcada pelo exagero, pela artificialidade e pelo pastiche — remete à estética das estrelas fabricadas pelo *star system*, e a menção a Fay Wray reforça esse desejo de se inscrever em uma linhagem de divas celebradas. No entanto, ao internalizar os códigos do espetáculo, Frank também se submete aos dispositivos que produzem visibilidade para, em seguida, apagá-la.

A pergunta “*Whatever happened to Fay Wray?*”, proferida por Frank no início de sua performance, ganha, assim, um tom melancólico e prenunciador. Ao se colocar no lugar da estrela que ascendeu e caiu, ele antecipa sua própria trajetória trágica. A referência à atriz, assim como ao estúdio, não apenas explicita seu desejo de pertencer a um panteão glamoroso e exuberante, mas também evidencia os limites dessa fabulação. Sua decadência é eminente, tal como foi a de Wray e da própria RKO.

Figuras 88 e 89 (direita para esquerda) – Entrada de Frank no *Floor Show*



Fonte: Frames do filme *The Rocky Horror Picture Show*

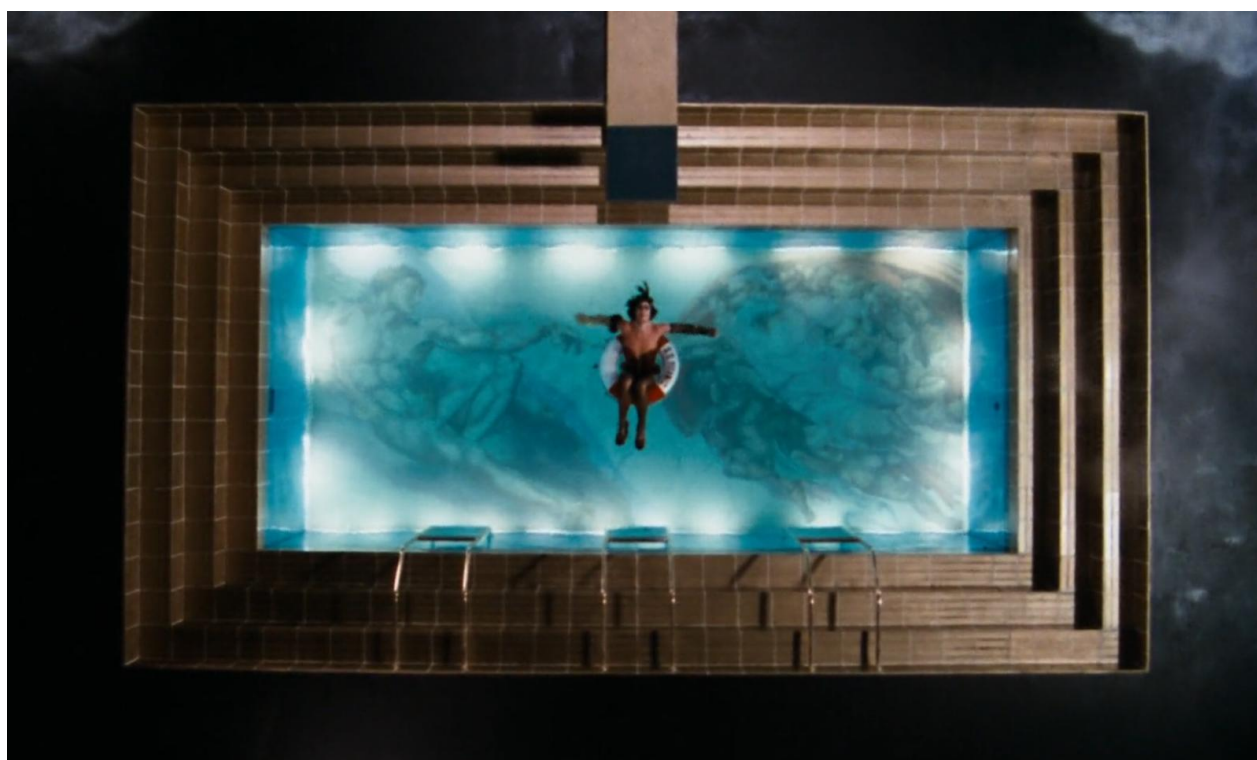
Assim, Frank dirige a Brad, Janet, Columbia, Rocky, mas principalmente ao próprio público, um convite à entrega total ao prazer — um hedonismo afirmado que confronta diretamente a lógica da contenção e do autocontrole, característica da modernidade racionalista, na qual o corpo é objeto de disciplina e repressão. A combinação de expressões como “erotic nightmares” e “sensual daydreams” articula erotismo, fantasia e pesadelo, estruturando o prazer como uma força contraditória que ultrapassa o âmbito meramente físico, deslocando-o para uma dimensão também estética e poética. Nesse sentido, reafirma-se um dos princípios estruturantes de *The Rocky Horror Picture Show*: a obra não se orienta pela mimese do real, nem pela construção lógica, mas pela criação de um universo próprio — excessivo, artificial, teatralizado e possivelmente contraditório — que rompe com a lógica da legibilidade representacional, reafirma a opacidade como princípio criativo e libertador. Após sugerir tamanho hedonismo, Frank interpela diretamente seus interlocutores — e, por extensão, o espectador — com a pergunta “*Can't you just see it?*”, questionamento que transcende o literal e pode ser compreendido como um chamado à percepção sensível, à abertura ao excesso e à fantasia, recusando os limites da visibilidade normativa.

Frank, então, salta em uma piscina — *Swim the warm waters of sins of the flesh* — e repete, junto ao coro formado por Brad, Janet, Columbia e Rocky, a frase *Don't dream it, be it*, que se estabelece como um jargão convidativo à vivência plena do desejo. Enquanto a expressão é repetida incessantemente, acompanhamos, simultaneamente, os personagens entrando na piscina e se beijando, em um gesto coletivo de entrega ao prazer. Ao fundo, no interior da água, vislumbra-se o quadro *A Criação de Adão*, de Michelangelo — inserção que instaura uma contradição provocativa. A imagem, ao mesmo tempo em que pode ser lida como um questionamento da normatividade cristã, também sugere ou reforça a posição de Frank como uma figura de autoridade divina: um deus profano, autoparódico e transgressor, cuja criação

não está orientada pela ordem ou pela redenção, mas pela celebração do desejo. Brad, Janet, Columbia e Rocky, por sua vez, assumem a condição de criaturas.

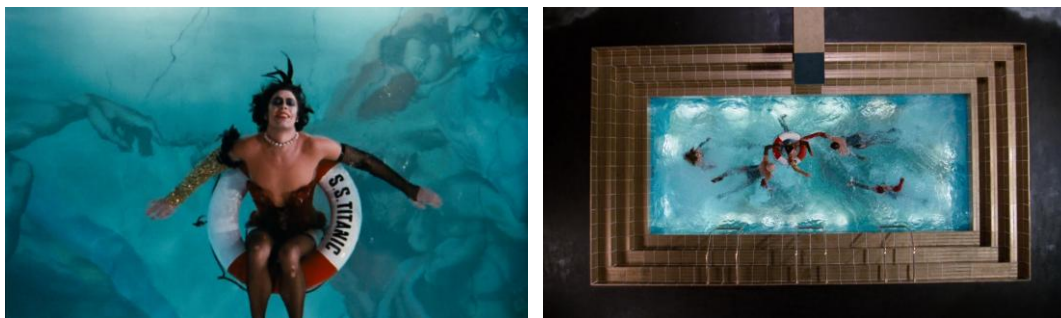
Enquanto essa cena acontece, dois elementos merecem destaque por reforçarem a iminência do colapso de Frank N. Furter. O primeiro é a imagem de Frank flutuando em uma boia salva-vidas do Titanic — metáfora evidente de um naufrágio inevitável. O segundo é o momento em que Dr. Scott, até então imobilizado em sua forma marmorizada, retorna magicamente à forma humana. Ao se deparar com o hedonismo que tomou conta da piscina, ele declara: “Temos que sair dessa armadilha antes que essa decadência mine nossas vontades” (“Ach! We've got to get out of this trap / Before this decadence saps our wills”). A fala de Scott reitera sua posição de resistência frente a Frank, colocando-se como seu rival direto e recusando qualquer adesão àquela “nova ótica” — rosa — sobre a realidade, que ele identifica como uma “armadilha”. Sua fala, no entanto, não expressa apenas discordância; ela também opera como um alerta sobre a deterioração moral e emocional que permeia o ambiente. Ao nomear a decadência como ameaça, Scott sugere que a liberdade radical encarnada por Frank — ainda que sedutora — caminha rumo à autodestruição. Assim, sua fala tensiona o hedonismo em cena, funcionando como contraponto discursivo à lógica transgressora que até então dominava o espaço.

Figuras 90 – Frank Flutua na Piscina



Fonte: Frames do filme *The Rocky Horror Picture Show*

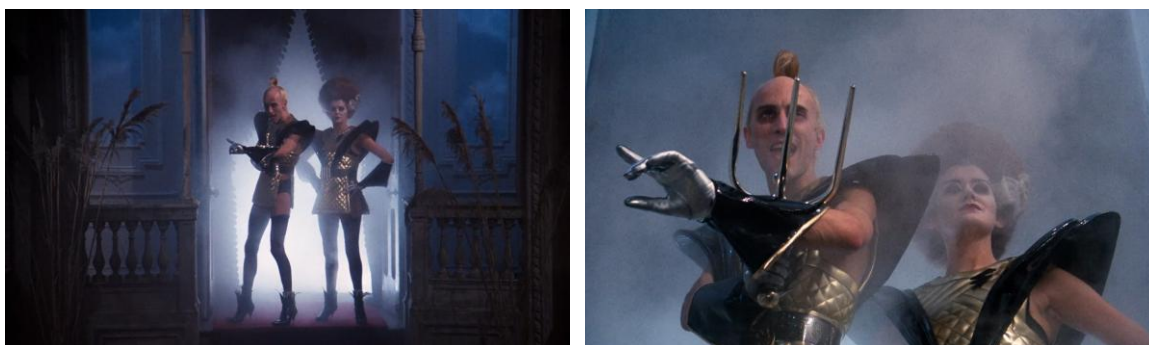
Figuras 91 e 92 (direita para esquerda) – Todos Entram na Piscina



Fonte: Frames do filme *The Rocky Horror Picture Show*

Em seguida, Riff Raff e Magenta entram de forma abrupta no ambiente, interrompendo o *floor show*. Vestem trajes metálicos que remetem ao futurismo espacial e empunham uma arma de aparência igualmente avançada, sugerindo um retorno à autoridade tecnológica de sua origem alienígena. Esse momento marca a decretação do fim do poder de Frank N. Furter. Riff Raff anuncia que a missão de Frank fracassou, condena seu estilo de vida como “muito extremo” e assume o controle da situação ao se declarar novo comandante. Ao transformá-lo em prisioneiro e ordenar o retorno à Transilvânia, impõe uma restauração da ordem e do controle — em contraste direto com a liberdade radical, o hedonismo e o excesso encarnados por Frank. A traição de seus próprios aliados consolida sua queda. Talvez um processo natural de tudo aquilo que ascende — como Fay Wray e a RKO — ou talvez um preço alto a ser pago por aqueles que, inseridos na marginalidade, ousam questionar e subverter estruturas normativas. Estão sempre sob a ameaça de serem silenciados, neutralizados ou reprimidos — inclusive a partir de dentro, por figuras que antes pareciam compartilhar o mesmo jogo.

Figuras 93 e 94 (direita para esquerda) – Interrupção do Floor Show



Fonte: Frames do filme *The Rocky Horror Picture Show*

Em uma tentativa de salvar Frank da execução por Magenta e Riff Raff, Rocky o carrega até o topo da antena do estúdio — uma estrutura que remete visualmente à icônica cena de *King*

Kong no alto do Empire State Building. Nesse momento, concretiza-se o desejo de Frank em assumir o lugar de Fay Wray: ele, agora na posição da musa, é carregado por Rocky, a criatura “monstruosa” que ele próprio criou. Sua queda, assim como a de Kong, é inevitável. Do alto da antena da RKO, Frank é atingido por um raio laser disparado por um dos rebeldes e despenca junto com a estrutura. A imagem sintetiza, de forma trágica e grandiosa, o colapso final de sua figura: uma criatura de excessos que, como King Kong, é derrotada por desafiar as normas, perturbar a ordem e ultrapassar os limites do que é considerado aceitável.

Figuras 95– Rocky Carrega Frank como King-Kong



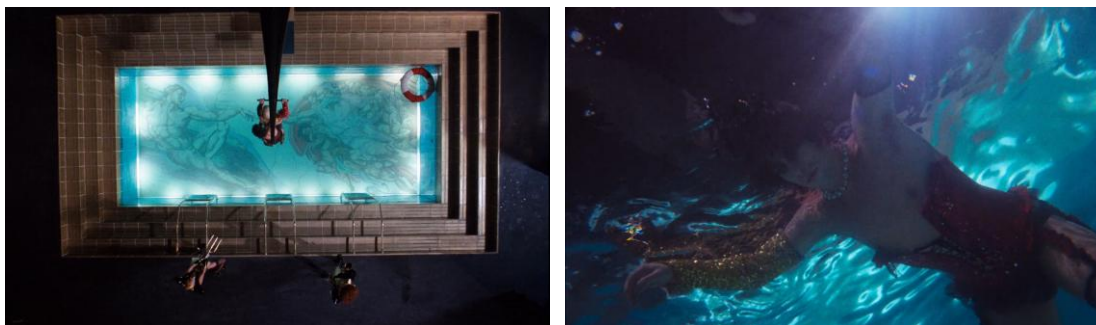
Fonte: Frames do filme *The Rocky Horror Picture Show*

Figuras 96 e 97 (direita para esquerda) – Os Rebeldes Atacam Rocky e Frank



Fonte: Frames do filme *The Rocky Horror Picture Show*

Figuras 98 e 99 (direita para esquerda) – Queda de Frank-N-Further



Fonte: Frames do filme *The Rocky Horror Picture Show*

Os rebeldes permitem que Brad, Janet e Dr. Scott deixem o castelo — que também se revela uma nave espacial — antes de sua decolagem rumo ao planeta Transexual, na galáxia Transilvânia. Após a partida, os três personagens rastejam entre os destroços deixados. A sequência final projeta uma atmosfera de abandono e desorientação, como se tudo o que ali se desenrolou — o delírio, o desejo, a transgressão — tivesse os deixado desorientados, em ruínas, restituindo-os a um mundo esvaziado de sentido e referências. Nesse momento, ouvimos a voz do narrador que encerra o filme com a seguinte frase: *“And crawling on the planet's face / Some insects called the human race / Lost in time / And lost in space / And meaning.”* Tal enunciado final abre margem para múltiplas interpretações. Pode-se compreendê-lo como uma afirmação sobre a condição humana, sugerindo que, apesar de toda normatividade e ordenação discursiva e representacional que estruturam a sociedade, a humanidade permanece perdida no tempo, no espaço e na significação. Por outro lado, é possível interpretar que a fala se refere especificamente a Brad, Janet e Dr. Scott, que, após serem expostos a experiências radicais de desejo, transgressão e desordem, encontram-se em estado de completa desorientação — privados de referências temporais, espaciais e simbólicas.

Figuras 100 e 101 (direita para esquerda) – Fuga de Brad, Janet e Dr. Scott



Fonte: Frames do filme *The Rocky Horror Picture Show*

Figuras 102 e 103 (direita para esquerda) – *Lost in time* / *And lost in space* / *And meaning*



Fonte: Frames do filme *The Rocky Horror Picture Show*

4.8. Uma Galeria de Imagens: Reapropriações e a Crise do Estético

A opacidade, enquanto constructo discursivo, pode manifestar-se na imagem cinematográfica de diferentes maneiras. Em *Passion* (1985), por exemplo, Jean-Luc Godard utiliza diversos recursos para perturbar a fruição passiva do espectador, entre eles a dessincronização entre imagem e fala. Trata-se de uma intervenção que incide diretamente na construção do filme, operando no nível da montagem, da decupagem e da justaposição entre imagem e som. Já *The Rocky Horror Picture Show*, em termos gerais, se estrutura de forma mais alinhada às convenções da decupagem clássica. Ainda assim, o filme apresenta suas próprias camadas de opacidade, que se estabelecem por outros meios.

Como foi desenvolvido ao longo deste capítulo, *The Rocky Horror Picture Show* se apropria de determinadas convenções do cinema clássico — como a apresentação inicial de protagonistas inseridos em um mundo aparentemente estável, cuja ordem será abalada por uma perturbação que os conduz à aventura — ao mesmo tempo que recusa compactuar inteiramente com algumas estruturas narrativas e estéticas próprias do regime de transparência. Essas recusas se manifestam tanto por meio da constituição representacional dos personagens, como no caso de Frank-N-Furter, quanto em enunciados verbais explicitados nas canções, revelando a consciência crítica do próprio texto em relação aos códigos que mobiliza.

No entanto, é preciso destacar que uma camada de opacidade atravessa todo o material discutido neste capítulo — ainda que essa dimensão não tenha sido abordada de forma direta até aqui. Seja em sua construção visual mais imediata — nos cenários, figurinos e personagens — seja em sua elaboração imagética no sentido mais abstrato, entendendo a imagem como um conceito mental, *The Rocky Horror Picture Show* se revela uma obra profundamente marcada por conflitos estéticos característicos da contemporaneidade.

Retomamos aqui a discussão mobilizada por Rancière (2002), que dialoga com aspectos do pensamento de Walter Benjamin, em especial a concepção de que certos objetos — vitrines, mercadorias, ruínas — carregam uma densidade simbólica e histórica, condensando tensões entre passado e presente, uso e fetiche, forma estética e função política. Esses fragmentos do cotidiano acumulam sentidos contraditórios, articulando memória, crítica e desejo, constituindo uma espessura específica de opacidade. No contexto contemporâneo, interessa-nos pensar como objetos oriundos de contextos abjetos ou obsoletos reaparecem dissociados de seus usos originais, atravessados por novas camadas de significação e investidos de valor estético. A contaminação mútua entre o prosaico e o poético — um dos elementos apontados por Rancière como responsáveis pelo chamado ressentimento antiestético — pode ser compreendida como dimensão constitutiva de *The Rocky Horror Picture Show*.

Algumas dessas camadas de sobreposição já foram analisadas ao longo deste capítulo, como, por exemplo, a ambiguidade identitária presente na música *Science Fiction/Double Feature*, em que se diluem as fronteiras entre a vida pessoal do ator e a personagem que ele encarna. Da mesma forma, observa-se a fusão de signos e arquétipos diversos — o cientista, o monstro, o vampiro e a diva hollywoodiana do *star system* — condensados na figura de Frank-N-Furter, cuja presença encena uma colagem estética que tensiona os limites entre gêneros, categorias e regimes de representação. Nesse sentido, as sobreposições acontecem por imagens que constituem-se enquanto conceito mental.

No entanto, é possível apreender essas novas camadas de espessura estética a partir do tratamento conferido a determinados objetos provenientes de contextos abjetos, os quais, ao serem reconfigurados no interior do filme, passam a operar uma densidade estética distinta daquela associada à sua condição “original”. Ao longo da narrativa, diversas obras das artes plásticas são incorporadas sob a forma de recriações ou composições cenográficas, compartilhando o espaço com objetos que, ao desestabilizar, deslocar ou mesmo esvaziar o significado original dessas referências, produzem novos regimes de sentido e fruição estética.

Dentre essas referências visuais, destaca-se a presença da *Mona Lisa*, de Leonardo da Vinci, inserida no espaço diegético do castelo de forma duplicada, ampliada e em preto e branco — características que a distanciam significativamente de sua materialidade e contexto originais. Descaracterizada e descontextualizada, ela compõe o cenário ao lado de objetos heterogêneos como uma *jukebox*, uma palmeira artificial e gnomos de jardim, elementos que acentuam o efeito de dissonância e desvio. Ainda assim, sua imagem permanece reconhecível: trata-se, inconfundivelmente, da *Mona Lisa*. signo visual; no entanto, também se torna relevante apontar para o esvaziamento que tal obra assume ao ser inserida em um contexto tão deslocado. Sua

presença, embora ainda identificável, perde o lastro de aura e sentido original, tornando-se um artefato estetizado entre outros. Tal operação de reconfiguração não apenas ilustra a lógica construtiva que atravessa o filme, mas também tensiona os modos tradicionais de apropriação da imagem e de circulação dos signos culturais.

Figura 104 – Duas Mona Lisas



Fonte: Frames do filme *The Rocky Horror Picture Show*

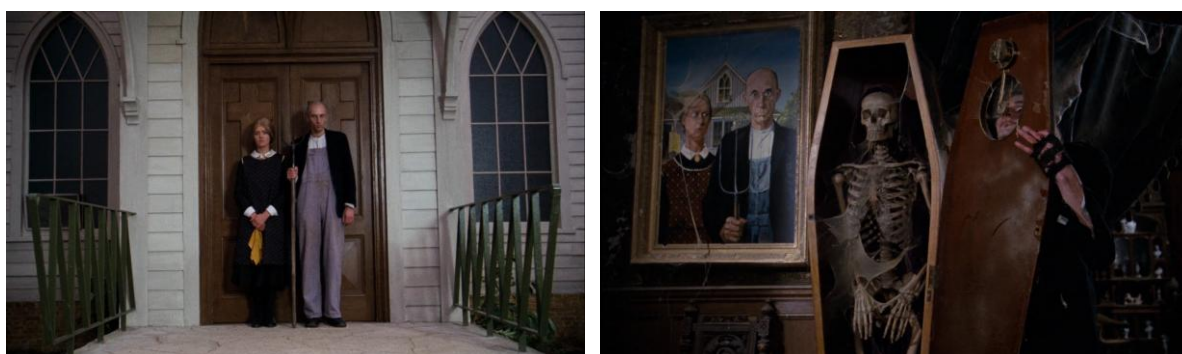
Figura 105 – Monalisa e a Jukebox



Fonte: Frames do filme *The Rocky Horror Picture Show*

Outras obras também surgem no filme sob formas desconfiguradas e descontextualizadas. É o caso do *American Gothic* de Grant Wood, que aparece não apenas “a obra em si” mas também uma recriação dela, do *Davi*, de Michelangelo, que aparece com as unhas pintadas e empunhando um megafone. De modo semelhante, a escultura do *Discóbolo*, de Míron, é convertida em mero elemento de cena quando alguns transilvanianos se penduram nela durante a entrada abrupta de Eddie, o motoqueiro, que emerge do freezer de Dr. Frank-N-Furter. Tais inserções não apenas desmontam a sacralidade dessas imagens, mas as reinscrevem em um novo regime de visibilidade — um regime contemporâneo marcado pelo excesso imagético e pela profusão de signos em constante reconfiguração. Nesse contexto, obras consagradas passam a coexistir com objetos e imagens provenientes de esferas consideradas abjetas, sendo constantemente reapropriadas, deslocadas e ressignificadas. Enquanto referências, elas não apenas sobrevivem a esse embate estético, mas são também recriadas e restabelecidas sob novas formas, ainda que isso implique o esvaziamento de sua aura e de sua densidade original.

Figuras 106 e 107 (direita para esquerda) – *American Gothic*



Fonte: Frames do filme *The Rocky Horror Picture Show*

Figuras 108 e 109 (direita para esquerda) – *Davi*, de Michelangelo



Fonte: Frames do filme *The Rocky Horror Picture Show*

Figura 110 – Discóbolo, de Míron



Fonte: Frames do filme *The Rocky Horror Picture Show*

A justaposição entre obras canônicas e objetos populares não configura uma simples colagem pós-moderna, mas encena o risco apontado por Rancière: a dissolução da arte na lógica do consumo, a absorção total do estético pelo mercantil. O castelo de Frank-N-Furter opera, assim, como um “bazar crítico”, em que imagens antes sagradas — como a própria *Mona Lisa* — são convertidas em artefatos intercambiáveis, exemplificando a indiscernibilidade entre crítica e mercadoria. Esse paradoxo ameaça não apenas o estatuto da obra de arte, mas o próprio potencial de dissenso que a arte pode provocar.

Nesse contexto, a opacidade em *Rocky Horror* não se reduz a um artifício formal, mas se configura como a expressão sensível do paradoxo fundante do regime estético do contemporâneo: a tensão entre suspensão — do sentido original dos objetos, signos e códigos — e política — entendida como a reconfiguração dissensual da experiência sensível. Ao esvaziar a aura de ícones artísticos como a *Mona Lisa* ou o *Discóbolo*, o filme não os anula, mas os reinscreve em uma zona de indeterminação — entre arte e mercadoria, entre o sagrado e o profano — instaurando aquilo que poderíamos chamar de um “senso comum dissensual”, capaz de desafiar as hierarquias culturais e os modos dominantes de ver, sentir e compreender o mundo.

The Rocky Horror Picture Show constitui, assim, uma galeria de imagens marcada pela proliferação de signos, pela contaminação entre registros e pela permanente fricção entre o sublime e o banal. A opacidade que atravessa sua composição estética não se limita à recusa da legibilidade imediata, mas se configura como um regime de sensibilidade que opera

deslocamentos, reconfigurações e colagens instáveis. No entanto, ao reinscrever obras canônicas em meio a objetos kitsch e referências populares, o filme também encena um paradoxo constitutivo da arte contemporânea: ao mesmo tempo em que instaura uma potência crítica na sobreposição entre o prosaico e o poético, essa mesma operação pode levar ao esvaziamento do valor estético, na medida em que tudo — e, por conseguinte, qualquer coisa — pode ser estetizado. Nesse horizonte saturado, resta a pergunta: a opacidade que *Rocky Horror* reivindica seria uma via de resistência ao regime da transparência ou o sintoma de um colapso da distinção, em que o excesso imagético dissolve as próprias condições de possibilidade da arte enquanto espaço de dissenso?

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta investigação propôs-se a examinar a imagem cinematográfica enquanto território de conflito dialético entre os conceitos de transparência e opacidade, tomando como ponto de partida os confrontos discursivos, estéticos e epistemológicos que atravessam as formas de ver, representar e produzir conhecimento. Para tal, inicialmente, foram retomadas as divisões epistêmicas discutidas por Foucault (1999). Identificamos, na episteme clássica — cujos ecos ainda ressoam na forma contemporânea de conceber a realidade — A supremacia de um paradigma racionalista que deposita no pensamento lógico a aptidão para compreender o mundo natural, interpretar seus fenômenos e organizar sua complexidade segundo princípios de ordem e previsibilidade (MACÊDO; VIEIRA, 2019). Essa concepção apoia-se em uma ontologia que pressupõe a existência contínua, estável e inteligível dos objetos e fenômenos, concebendo o real como algo ordenado e acessível ao pensamento lógico (CANDIOTTO, 2009). A partir dessas premissas, estabelecem-se as bases de um sistema representacional normativo, que se impõe como hegemônico e orienta os modos de representação aos quais a imagem — entre outras formas de linguagem — acaba por se submeter.

Esse ordenamento representacional encontra ressonância nas formulações filosóficas acerca da estética que se desenvolvem a partir do século XVIII. Nesse percurso, destacam-se as contribuições de Baumgarten e Kant, cuja elaboração teórica consolida uma abordagem que subordina a experiência estética aos princípios da racionalidade moderna. Em Baumgarten, a estética é instituída como uma “lógica do sensível” — um campo legítimo do conhecimento — , ainda que pautado por critérios como clareza, ordem e harmonia, que submetem o sensível à estrutura racional da episteme clássica. Kant, por sua vez, desloca o eixo da estética para o juízo subjetivo, elaborando a ideia de um “gosto” fundamentado na livre harmonia entre imaginação e entendimento. Apesar de sua aparente liberdade, o juízo estético kantiano permanece ancorado nas faculdades transcendentemente estruturadas do sujeito, reafirmando a centralidade da razão como instância ordenadora da experiência. Mesmo em Schopenhauer, cuja metafísica estética radicaliza a experiência como suspensão da Vontade, a arte ainda é concebida como via de acesso ao universal — à essência do mundo — o que mantém a representação como núcleo do pensamento estético. Em todos esses casos, o belo se constitui como efeito da organização formal da sensibilidade, subjugado ao ideal de inteligibilidade e transparência.

Contra esse regime de racionalização do sensível, pensadores como Heidegger e Rancière propõem deslocamentos decisivos. Para Heidegger, a obra de arte não representa, mas

desvela: ela instaura um mundo, operando como acontecimento ontológico que suspende a lógica sujeito-objeto e restitui à arte sua potência originária. Rancière, por sua vez, recusa o regime representativo que hierarquiza o sensível e propõe a estética como forma de dissenso — uma redistribuição do visível que torna audível e visível aquilo que antes era excluído. Em ambos os casos, a opacidade emerge como força crítica e política: a imagem deixa de ser canal transparente para a verdade e passa a ser campo de fricção, ambiguidade e multiplicidade.

Essas inflexões filosóficas sobre a estética — que deslocam a arte da representação transparente para o acontecimento opaco — permitem expandir o entendimento sobre os modos de produção e leitura da imagem cinematográfica. É com base nessa chave que analisamos de que modo a linguagem do cinema foi sendo moldada em consonância com o arranjo discursivo da episteme clássica. Nesse contexto, práticas como a decupagem clássica, o naturalismo e o sistema de identificação — que privilegiam a continuidade e a linearidade narrativa, emocional e psicológica — consolidaram-se como formas hegemônicas de expressão audiovisual. Tais procedimentos passaram a ser compreendidos como modos naturais de representação, obscurecendo o fato de que se tratam de convenções historicamente situadas, e não de reflexos espontâneos da realidade diante da câmera. A lógica hegemônica atua, portanto, no interior da imagem — assim como em outras linguagens — ao dissimular suas engrenagens formais e instaurar a crença de que seus modos de significação são neutros, universais e inevitáveis. A transparência, nesse sentido, revela-se menos como uma qualidade intrínseca da linguagem — tal como pressupõe a episteme clássica, ainda hoje dominante — e mais como um efeito de sentido, sustentado por discursos que procuram legitimar, por meio de determinadas formações ideológicas, suas próprias estratégias de enunciação.

A opacidade não se configura apenas como uma estratégia construtiva deliberada — aquela que busca expor os artifícios velados pela lógica da transparência, evidenciando conflitos, descompassos, paradoxos e não linearidades. Mais do que isso, ela constitui uma característica intrínseca à própria matéria e à linguagem, uma dimensão que os regimes de transparência tentam sistematicamente dissimular ou suprimir. A normatização das formas representacionais opera nesse sentido: busca eliminar vestígios da mediação e apagar os sinais da materialidade que compõem a imagem. Como se fosse possível anular a interferência dos próprios meios expressivos — a textura da tela, a espessura da tinta, as marcas do pincel, as irregularidades da pedra ou do mármore. No entanto, essa tentativa de silenciamento é sempre incompleta. A matéria insiste: o som da voz, o grão da película, o ruído da digitalização, a mancha, a falha — todos esses elementos reaparecem como indícios irredutíveis da presença da opacidade.

A opacidade, portanto, não se configura como o oposto da transparência, mas como uma espessura que se relaciona com ela de forma dialógica e constitutiva. Ambas operam conjuntamente na tessitura do discurso, embora a transparência, impulsionada pelo projeto racionalista da episteme clássica, tenha assumido um lugar hegemônico, frequentemente eclipsando tudo aquilo que escapa à sua lógica. Nesse contexto, a afirmação de uma construção opaca constitui uma estratégia discursiva potencialmente subversiva ou transgressora, capaz de tensionar os parâmetros estabelecidos e de interrogar os fundamentos do regime de visibilidade dominante.

Nesse contexto, a opacidade — embora possa ser mobilizada para diferentes propósitos — revela-se com frequência em filmes e movimentos que buscam interrogar a discursividade própria do cinema hegemônico. Tais produções, ao tensionarem os códigos normativos da linguagem audiovisual, assumem construções estéticas diversas. É o caso, por exemplo, dos filmes de Maya Deren ou Goddard, que rompem com as linearidades espaciais e temporais instauradas pela lógica da decupagem clássica, instaurando outras formas de percepção e significação.

A opacidade presente em *The Rocky Horror Picture Show*, no entanto, não se manifesta por meio da ruptura com a decupagem clássica, como ocorre em obras de Maya Deren ou Jean-Luc Godard. Conforme discutido no capítulo 3, sua dimensão opaca emerge de outras estratégias estéticas e narrativas. Primeiramente podemos indicar, como uma das operações opacas, a justaposição entre elementos ficcionais e referências biográficas dos atores e diretores mencionados na música de abertura. Essa coexistência entre dados da narrativa ficcional e da realidade extrafílmica evidencia um descompromisso com os critérios tradicionais de factualidade e, por extensão, com os fundamentos da racionalidade clássica. A distinção entre real e ficcional torna-se, assim, irrelevante, instaurando um campo de ambiguidade em que as fronteiras entre verdade, invenção e performance são deliberadamente embaralhadas.

Outra operação de opacização identificável em *The Rocky Horror Picture Show* é o uso da paródia, recurso que já se anuncia no cartaz de divulgação do filme, ao transpor a iconografia da boca entreaberta — emblemática do suspense em *Tubarão* — para os lábios vermelhos, insinuando uma equivalência simbólica entre erotismo e perigo. Essa estratégia paródica, longe de se restringir ao humor ou à ironia, atua como forma de reconfiguração crítica dos códigos visuais do cinema hegemônico.

Nesse processo, ocorre também uma reescrita dos arquétipos imagéticos clássicos, sintetizada na figura de Frank-N-Furter — personagem que condensa, simultaneamente, os papéis de cientista, monstro, vampiro e diva hollywoodiana. Sua trajetória de ascensão e queda

mimetiza, de maneira alegórica, o próprio ciclo da era clássica de Hollywood, simbolizado pela imagem da antena da RKO, cuja queda, no filme, coincide com a derrocada literal do personagem. Essa sobreposição de camadas — entre ficção e realidade, entre narrativa e comentário histórico — reforça a dimensão opaca da obra, instaurando um jogo de sentidos que desafia os limites entre representação e autorreferência. Essa sobreposição de signos e camadas narrativas — entre ficção e realidade, entre narrativa e comentário histórico, entre registros estéticos distintos e muitas vezes contraditórios — desestabiliza as categorias identitárias e os regimes de representação naturalizados, instaurando um campo de ambiguidade que intensifica a dimensão opaca da obra.

Tal articulação promove uma dissociação entre as imagens e seus “significados” originalmente codificados, instaurando um desvio que subverte convenções representacionais estabelecidas. Um exemplo ocorre já na abertura do filme, quando surge em cena uma boca pintada com batom vermelho, evocando imediatamente um imaginário feminino calcado nas normatividades discursivas de gênero. Essa expectativa, no entanto, é rompida no momento em que a boca se abre e revela uma voz masculina. O gesto performativo opera, assim, um deslocamento da lógica binária que estrutura a representação tradicional, instaurando uma representação não mais feminina normativa, mas queer — um campo de ambiguidade e fricção entre signos, no qual as categorias de gênero e identidade deixam de operar como referentes estáveis.

No plano narrativo, embora o filme preserve certa linearidade compatível com os padrões do modelo clássico — ao apresentar um mundo estável, com coordenadas espaço-temporais e morais bem delimitadas, seguido pela introdução de um conflito que impulsiona os protagonistas em uma jornada de transformação —, a trajetória de Brad e Janet opera como um processo de opacização. A princípio moldados como arquétipos tradicionais — Brad como "o herói" e Janet como "a heroína" —, ambos são gradualmente desmontados ao longo do percurso. O desnudamento físico, simbolizado pela retirada de suas roupas, funciona como metáfora do esvaziamento de suas identidades normativas. Suas trajetórias — que vão do puritanismo à liberação sexual — desestabilizam as noções fixas de gênero e moralidade, revelando-as como construções performativas. A adesão aos trajes burlescos, por sua vez, acentua essa transgressão simbólica e visual. O desfecho, marcado por um final aberto, rompe com a lógica da resolução redentora típica da narrativa clássica: a humanidade, "perdida no tempo, espaço e significado" (*crawling on the planet's face...*), permanece imersa na incerteza, instaurando a ambiguidade como afirmação política e estética.

Também se faz relevante apontar que, ao se constituir como um híbrido de gêneros — combinando elementos do musical, do horror e da ficção científica — *The Rocky Horror Picture Show* tensiona as expectativas de leitura unívoca normalmente associadas à classificação genérica. A própria definição de gênero cinematográfico opera como um dispositivo normativo, que orienta a produção e recepção da obra a partir de convenções formais e categorias pré-estabelecidas, associadas a uma lógica racionalizante que visa transparência e estabilização do sentido. Ao promover a justaposição heterogênea de códigos provenientes de diferentes tradições cinematográficas, o filme desestabiliza essas estruturas normativas e evidencia sua artificialidade. Essa estratégia não apenas subverte os códigos representacionais convencionais, como também instaura ambiguidades interpretativas, abrindo espaço para uma leitura opaca e ambígua que desafia o modelo clássico de legibilidade.

Por fim, *The Rocky Horror Picture Show* mobiliza, de forma crítica, os temas da perda da aura, da duplicação e do descarte, articulando essas operações tanto como estratégias estéticas que instauram a opacidade quanto como comentário metalinguístico à lógica da estetização contemporânea, marcada pela reproduzibilidade e pelo consumo efêmero e consequente descarte. O próprio filme se constitui dentro dessa lógica — como evidenciado pelo cartaz que parodia o de *Tubarão*, ou pela figura de Frank-N-Furter, que aglutina traços de diferentes arquétipos como o cientista, o monstro, o vampiro e a diva glamourizada pelo *star system* — mas, ao fazê-lo, explicita e tensiona seus mecanismos. Não se trata de recusar a duplicação, mas de explorá-la como campo de ruído e reconfiguração: Jim Sharman não pode filmar o mesmo monstro de *King Kong*, mas pode refazer seus gestos, suas poses, sua representação — e, nesse refazer, adicionar espessuras, torções e descontinuidades que esvaziam ou ressignificam a representação “original”.

O filme revela, assim, que nenhuma duplicação é idêntica, e que na diferença entre o original e sua reiteração reside uma potência crítica. A *Mona Lisa* descontextualizada e replicada, a paródia do pôster de *Tubarão*, ou a performance de Frank no topo da antena da RKO — em evocação direta a *King Kong* — operam como imagens duplicadas que, ao invés de reafirmarem seus referentes, os implodem, abrindo espaço para leituras desviantes, queer e dissonantes. Essa lógica, ao mesmo tempo em que participa do desgaste da aura e da estetização do descarte, também permite a emergência de fissuras no discurso hegemônico, oferecendo margem para a expressão do dissidente, do ambíguo, do opaco. O próprio gesto de rememorar Fay Wray, diva mítica já superada por tantas outras, reforça essa crítica à máquina cultural que consome, glamouriza e abandona — e cuja falência simbólica o filme faz questão de tornar visível. O filme expressa esse paradoxo: se, por um lado, a reprodução contribui para o

esvaziamento da aura e para a lógica do descarte, por outro, ela também pode operar como potência subversiva, ao desestabilizar as discursividades consolidadas por meio de representações aparentemente estáveis.

REFERÊNCIAL BIBLIOGRÁFICO

ALLOA, Emmanuel. **Entre a transparência e a opacidade** – o que a imagem dá a pensar. *In*: ALLOA, Emmanuel (org.). *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015. p. 7-19.

AUMONT, Jacques. **O cinema e a encenação**. Lisboa: Texto & Grafia, 2008.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BARTHES, Roland. **O grau zero da escritura**. Tradução de Anne Arnichand e Alvaro Lorencini. São Paulo: Cultrix, 1971.

BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb. **Esthétique, précédée des méditations philosophiques sur quelques sujets se rapportant à l'essence du poème et de la métaphysique (§§ 501 à 623)**. Paris: L'Herne, 1988.

BAZIN, André. **O cinema**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BAZIN, André. **O que é cinema?** Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: UBU Editora, 2018.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Tradução de Gabriel Valladão Silva. 1. ed. São Paulo: L&PM Pocket, 2018. E-book. Disponível em: <https://www.amazon.com.br/obra-arte-era-reprodutibilidade-t%C3%A9cnica-ebook/dp/B07F6FZX3V>. Acesso em: 1 ago. 2025.

BERGAMO, Thelma Maria de Moura; TERNES, José. Foucault e a modernidade: exigências para a educação. **Revista Inter-Ação**, Goiânia, v. 40, n. 1, p. 53-65, jan./abr. 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.5216/ia.v40i1.32363>. Acesso em: 1 ago. 2025.

BERGSON, Henri. **A evolução criadora**. Tradução de Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A arte do cinema**: uma introdução. Tradução de Roberta Gregoli. 5. ed. São Paulo: Edusp, 2013.

CANDIOTTO, Cesar. Notas sobre a arqueologia de Foucault em As palavras e as coisas. **Revista de Filosofia (Aurora)**, Curitiba, v. 21, n. 28, p. 13-28, jan./jun. 2009.

CARVALHO, Marcus Vinicius Corrêa. O surgimento da estética: algumas considerações sobre seu primeiro entrincheiramento dinâmico. **Paidéia**, Belo Horizonte, v. 7, n. 9, p. 71-83, jul./dez. 2010.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 1**: a imagem-movimento. São Paulo: Editora 34, 2020.

DEREN, Maya. **Cinema**: o uso criativo da realidade. Tradução de José Gatti e Maria Cristina Mendes. **DeVires**, Belo Horizonte, v. 9, n. 1, p. 128-149, jan./jun. 2012.

DUHAMEL, Georges. **Scènes de la vie future**. 2. éd. Paris: Mercure de France, 1930.

FERREIRA, Norma Sandra de Almeida. As pesquisas denominadas "estado da arte". **Educação & Sociedade**, Campinas, v. 23, n. 79, p. 257-272, 2002.

FIGUEIREDO, Luís Cláudio. **Escutar, recordar, dizer**: encontros heideggerianos com a clínica psicanalítica. São Paulo: EDUC/Editora Escuta, 1994.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Tradução de Rafael Morato Zanatto. São Paulo: Annablume, 2022.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. 24. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2014. E-book.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. Tradução de Salma Tannus Muchail. 8. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FOUCAULT, Michel. **Os anormais**: curso no Collège de France (1974-1975). Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. Tradução de Raquel Ramalheite. 20. ed. Petrópolis: Vozes, 1999.

GARCIA, Rafael. **Queer**: a historicidade da palavra em... Do movimento... antes da teoria. [INFORMAR DE MAIS DADOS DA PUBLICAÇÃO], 2021.

GONÇALVES, Lucas Fernando. A Estética Kitsch. **Multitemas**, [S. l.], v. 24, n. 58, 2019. Disponível em: <https://www.interacoes.ucdb.br/multitemas/article/view/2686>. Acesso em: 30 jul. 2025.

GUYER, Paul. As origens da estética moderna: 1711-35. In: KIVY, Peter (org.). **Estética**: fundamentos e questões de filosofia da arte. Tradução de Euclides Luiz Calloni. São Paulo: Paulus, 2008. p. 27-61. (Coleção Filosofia).

HENNEBELLE, Guy. **Cinemas nacionais contra Hollywood**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

IAZZETTA, Fernando. A Imagem que se ouve. In: PRADO, Gilberto; TAVARES, Monica; ARANTES, Priscila (org.). **Diálogos transdisciplinares**: arte e pesquisa. São Paulo: ECA/USP, 2016. p. 376-395.

KANT, Immanuel. **Crítica da Faculdade do Juízo**. Tradução de Valerio Rohden e Antônio Marques. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993.

MACÊDO, Luciel Antônio da Silva; VIEIRA, Eduardo Paiva de Pontes. As epistemes e a produção de saberes na contemporaneidade. **Crítica Educativa**, Sorocaba, v. 5, n. 2, p. 33-42, jul./dez. 2019. DOI: 10.22476/revcted.v5i2.399.

MASER, Siegfried. **Fundamentos de teoria geral da comunicação**: uma introdução a seus métodos e conceitos fundamentais, acompanhada de exercícios. Tradução de Leônidas Hegenberg. São Paulo: EPU; EDUSP, 1975.

MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. Tradução de Décio Pignatari. 16. ed. São Paulo: Cultrix, 2007.

MUELLER-EATON, Marcia. Arte e o estético. *In*: KIVY, Peter (org.). **Estética: fundamentos e questões de filosofia da arte**. Tradução de Euclides Luiz Calloni. São Paulo: Paulus, 2008. p. 85-102. (Coleção Filosofia).

MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. *In*: XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema: antologia**. Rio de Janeiro: Edições Graal; Embrafilme, 1983. p. 437-452. (Coleção Arte e Cultura; v. 5).

OLIVEIRA JR., Luiz Carlos. **Mise en scène no cinema: do clássico ao cinema de fluxo**. Campinas: Papyrus, 2014.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Análise de discurso: princípios e procedimentos**. Campinas: Pontes, 2020.

PEIRCE, Charles S. **Philosophical writings of Peirce**. New York: Dover Publications, 1955.

RANCIÈRE, Jacques. A comunidade estética. **Poiésis**, Rio de Janeiro, n. 17, p. 169–187, jul. 2011.

RANCIÈRE, Jacques. **O inconsciente estético**. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009.

REIS, Lucas Mazuquieri. O comum, o sensível e a crítica: itinerários do pensamento de Jacques Rancière. **ARS**, São Paulo, v. 19, n. 41, p. 301-313, 2021. DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2021.174769.

ROMANOWSKI, Joana Paulin; ENS, Romilda Teodora. As pesquisas denominadas do tipo "estado da arte" em educação. **Diálogo Educ.**, Curitiba, v. 6, n. 19, p. 37-50, 2006.

SANTAELLA, Lúcia. **O que é semiótica**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2019. E-book.

SCHNAIDERMAN, Boris (Org.). **Semiótica russa**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010. (Debates; 162).

SCHOPENHAUER, Arthur. **Metafísica do belo**. Introdução, apresentação e notas de Jair Barboza. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

SOUZA, Pedro Fernandez de; FURLAN, Reinaldo. A questão do sujeito em Foucault. **Psicologia USP**, São Paulo, v. 29, n. 3, p. 325-335, 2018. DOI: 10.1590/0103-656420170057.

TODOROV, Tzvetan. **Estruturalismo e poética**. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1970.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. 5. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2019.

REFERENCIAL FILMOGRÁFICO

AT LAND. Direção: Maya Deren. Estados Unidos: Maya Deren Productions, 1944. (15 min), p&b, mudo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EvafmE3Lel0>. Acesso em: 14 abr. 2025.

DOCTOR X. Direção: Michael Curtiz. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures Inc., 1932. (76 min), p&b, sonoro.

FLASH GORDON: Space Soldiers. Direção: Frederick Stephani. Estados Unidos: Universal Pictures, 1936. (245 min), p&b, sonoro.

FORBIDDEN PLANET. Direção: Fred M. Wilcox. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer, 1956. (98 min), color., sonoro.

IT CAME FROM OUTER SPACE. Direção: Jack Arnold. Estados Unidos: Universal International Pictures, 1953. (81 min), p&b, sonoro.

KING KONG. Direção: Merian C. Cooper e Ernest B. Schoedsack. Estados Unidos: RKO Radio Pictures, 1933. (100 min), p&b, sonoro.

NIGHT OF THE DEMON. Direção: Jacques Tourneur. Reino Unido: Sabre Film Production, 1957. (95 min), p&b, sonoro.

PASSION. Direção: Jean-Luc Godard. França/Suíça: Sara Films, 1982. 1 DVD (88 min), son., color. Elenco: Jerzy Radziwilowicz, Isabelle Huppert, Hanna Schygulla.

PSYCHO. Direção: Alfred Hitchcock. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1960. (109 min), p&b, sonoro.

TARANTULA. Direção: Jack Arnold. Estados Unidos: Universal International Pictures, 1955. (80 min), p&b, sonoro.

THE DAY OF THE TRIFFIDS. Direção: Steve Sekely e Freddie Francis. Reino Unido: Security Pictures Ltd., 1962. (93 min), color., sonoro.

THE DAY THE EARTH STOOD STILL. Direção: Robert Wise. Estados Unidos: Twentieth Century Fox Film Corporation, 1951. (92 min), p&b, sonoro.

THE INVISIBLE MAN. Direção: James Whale. Estados Unidos: Universal Pictures, 1933. (71 min), p&b, sonoro.

THE LONELY VILLA. Direção: D. W. Griffith. Produção: American Mutoscope and Biograph Company. Estados Unidos, 1909. (13 min), p&b, mudo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=A0qddqWHvq9k>. Acesso em: 1 abr. 2025.

THE ROCKY HORROR PICTURE SHOW. Direção: Jim Sharman. Produção: Lou Adler. Roteiro: Richard O'Brien. Reino Unido/Estados Unidos: Twentieth Century Fox Film Corporation, 1975. (100 min), color., sonoro.